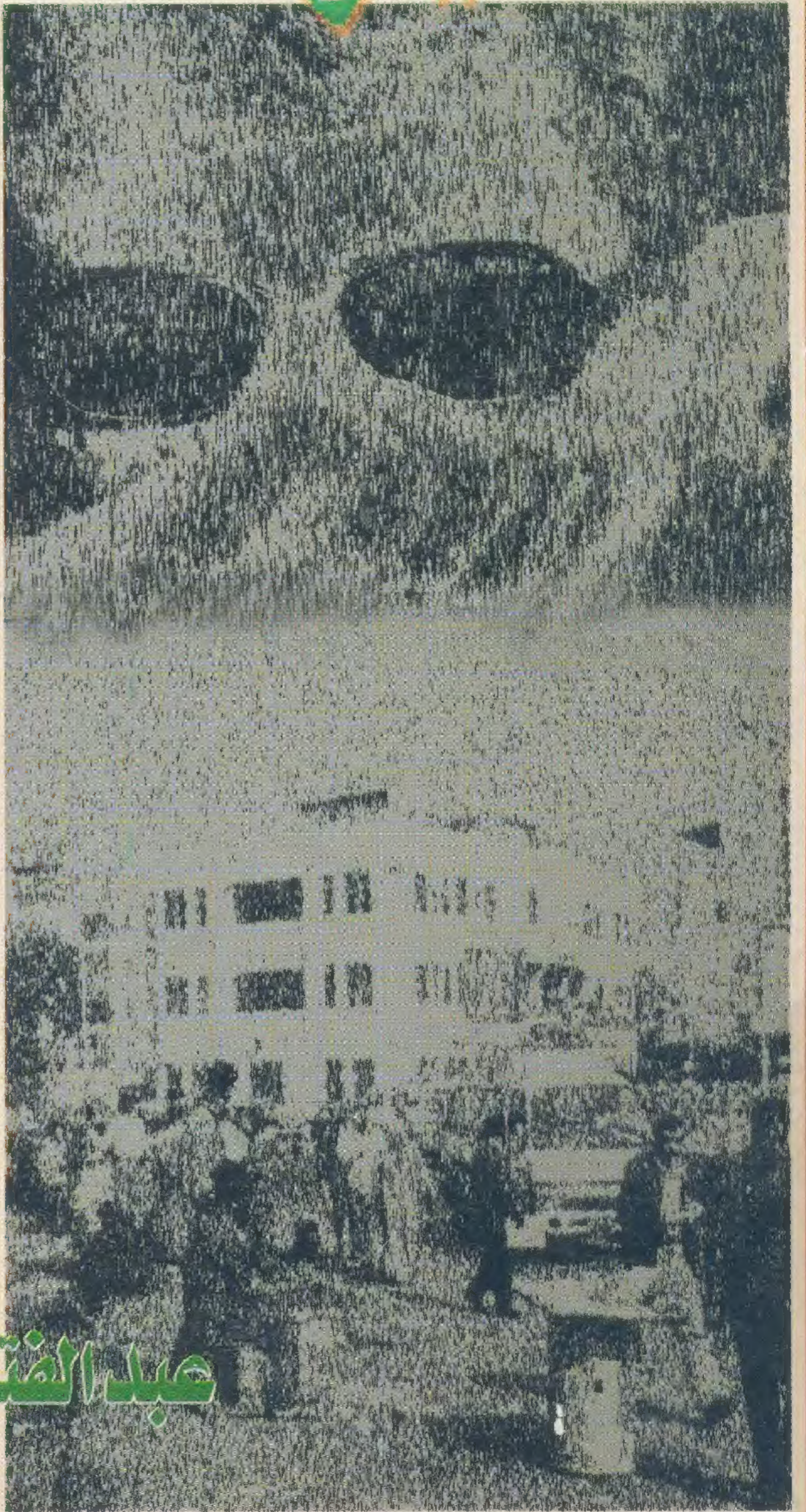


تذيل الحكاية

بحث الأئمة الساق الخطلانية
لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان

عبد الفتاح الحجمرى



اهداءات ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة
القاهرة

المجلس الأعلى للثقافة

تخيّل الحكاية

بحث في الأنساق الخطائية

لرواية (مالك الحزين)

لإبراهيم أصلان

تأليف

عبد الفتاح الحصري



١٩٩٨

أصل هذه الدراسة قُصِّلَ من رسالة جامعية قدّمت من طرف الباحث لنيل
دبلوم الدراسات العليا في اللغة العربية وآدابها (تخصص أدب حديث)
بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط تحت إشراف الأستاذ / محمد برادة
ونوقشت من طرف لجنة تتكوّن من الأساتذة :

ذ . أحمد البيوري (رئيساً)

ذ . محمد برادة (مشرفاً ومقرراً)

ذ . محمد الدغموي (عضواً) .

وقد نال صاحب الرسالة بعد المناقشة والمداولات الشهادة المشار إليها بميزة :
حسن جداً .

إلى آمنة ،
زوجتي ...
« أعلم أن الزمن
له اسم آخر
غير اسمك »
. راينر ماريا رلكه .

تقديم

يمكن القول ، أن السرديات ، كتصور معرفي ، تمثل البعد المنهجي لمختلف التحاليل النظرية التي تتعلق بالخطاب السردى ، وهذا ما يثبت ارتباط السرديات بتحليل الخطاب وانخراطها ضمنه اسهاما فى صوغ مقترح نظرى للبحث فى مكونات السرد وطرائق تشكل أنساقه واوالياته ، هذا المقترح هو ما أغنى السرديات وأكسبها طابعاً شمولياً على الرغم من اختلاف اتجاهات تحليل النصوص السردية تأكيداً لأهمية المستويات التطبيقية التى بلورتها فى تعيينها للعناصر البنائية وطرائق انتاجها للمحكى وللـسرد .

ويأتى الاهتمام بالسرديات فى هذه الدراسة لقدرتها على صياغة مفاهيم دقيقة ومحددة فى التحليل ، ولقدرتها أيضاً على فهم خصوصيات السرد الأدبى ضمن سياقه الثقافى والمعرفى العام ، ولذلك ركزت هذه المقاربة على تناول أنساق خطابية محددة : السارد ، الزمن والفضاء ، اللغة الروائية ، وفى نص روائى محدد : رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان (*) بغية تدقيق مجال التحليل ونتائجه .

من هذا المنظور ، تعتبر دراسة هذه الانساق الخطابية مجرد خطوة أولية لدراسة أشكال السرد المتنوعة والمتعددة ، وهى بذلك تستدرج خصوصية الكتابة الروائية فى بحثها عن أشكال حكائية وتخيلية جديدة قادرة على مواكبة تحولات الواقع والراهن .

وتلك بعض أسئلة القراءة والكتابة كما تعرض لها هذه الدراسة .

(*) إبراهيم أصلان : مالك الحزين ، دار التنوير للطباعة والنشر ، ط 1 ، 1983 .

الفصل الأول

السارد والصوت السردى : تأطير نظرى

يعرف مجال الاهتمام بالسارد أهمية مركزية سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى ، اهتمام متنوع سواء فيما يخص وجهات النظر التى تنطلق من جملة ثوابت وتطبيقات افرزها التأمل الدراسى وتميز الاختصاصات وفق تكامل يحاول تعميق معرفة طرائق اشتغاله فى النص الروائى ، وبهدف فهم أفضل للمشاكل العامة التى يطرحها مجال توظيفه كمحفل سردي ذى وظائف ومواصفات خاصة يجدر بنا التمثيل لها والكشف عن ابعادها كانتظامات تسمح بوجود بنية سردية ونظام للحكاية ومنطقها الدال على حضور السارد كذات متحركة فى توجيه مسار الحدث / الأحداث وتحقيقها الاحتمالى ، وهذا ما يوفره لنا مجال الاهتمام بالسارد ضمن النمط التواصلى الذى تؤشر عليه علاقة هذا السارد ببقية المكونات الروائية . ذلك أن صورة السارد وصورة القارئ « خاصتان بكل عمل يقوم على التخيل » (1)

لقد ابانت الدراسات السردية ، عبر مختلف مراحل تطورها ، عن اهتمام بالغ ومتزايد بقضايا السارد ووظائفه وتمظهراته المختلفة فى النصوص السردية ، كما حاولت نفس الدراسات تقديم العديد من التصورات التى توضح الدلالات الموازية لتوظيف السارد والصوت السردى ، كما تناولت بالدرس علاقته مع بقية المكونات النصية الأخرى كالقضاء والزمن والشخصيات مثلا . . .

وتستند الدراسات السردية على قاعدة أساسية ومركزية للبعد التوظيفى للسارد فى النص الروائى ، كما تستند على مقصدية هذا التوظيف والتحقق الغرضى الذى يرافق هذا التوظيف بما أنه المقام الرئيسى الذى تصلنا عبره أحداث الرواية وتفاصيلها ، إذ لا بد من وجود سارد للنص يؤطر الحدث ويقدمه ، يركب وجهة النظر ويوزع عناصرها ، ويختار المعطى الأولى لبناء النص ، أى أن

السارد ، بتعبير آخر ، يمتلك وعياً مباشراً بتفاصيل عالمه الحكائي ، وعياً يمكن من تحديد الإجراءات التي يحكى ويعرض عبرها الحكاية في ارتباط بغايات وجهة النظر أو المنظور والمسافة التي يخلقها إزاء واقع الحكاية واحتمالياتها ، ويظل وعي السارد ، من هذا المنظور ، عنصراً منظماً يتلاءم والمنظورات الممكنة التي تحدد عناصر المحكى ، إنه إطار عام لتناول الصيغ التي ترتبط بالعالم الحكائي وتجعلنا ندركه بوعى غير بعيد أو منفصل عن وعى السارد ، وهذا إذن ، توجه اختياري نتعامل به مع السارد كنسق خطابي استناداً على الوظيفة التي يقوم بها ، واستناد أيضاً على شبكة المكونات التي ترتبط به والهادفة لخلق انسجام نصي له ما يبرره ويؤكد على منطقيته ووظيفته ، من هذا المنطلق ، ليست الأحداث المروية هي التي تهتم ، ولكن المهم هو الطريقة التي عرفنا السارد بواسطتها على تلك الأحداث (2) .

يمكن للسارد ، باعتباره نسقاً خطائياً ، من استيعاب وفهم تصور معين ومخصوص لتقديم المعرفة الروائية ، ومن المؤكد أن هذا النسق يخضع لوجهة نظر هذا السارد ، أى أنه يقيم (ويقوم) على علاقات بين توظيف تلك المعرفة وبين طبيعتها كإطار ثابت يتيح التعبير عن موقف أو سلوك أو فعل معين . . . ، وهكذا يمكننا التمييز ، بناء على ما سبق ذكره ، بين بعدين متكاملين : بعد يظهر السارد على مستوى البناء العام للنص الروائي ، وبعد يظهريه على المستوى الوصفي كإجراء يمكن من تحديد وظائفه ، ويعمل البعدين معاً على تنظيم شكل الخبر الروائي إن على مستوى كيفية الصياغة ، وهو المستوى الذى يحيلنا على ما يمكن تسميته « ببيان مقدرة السارد » ، أو يحيلنا على مستوى كيفية التقديم ، وهو المستوى الذى يمكن تسميته « ببيان الأداء أو العرض » ، ولذلك فإن محاولة تعميق مختلف الوظائف التي تسند للسارد ترتبط بالتحقيقات النصية وعلاقاتها بسياقات الحكاية ونسيجها العام ، وتسمح هذه المحاولة بالتعرف على الوضع الذى يمكن من انجاز مقوالية لهذه الوظائف واستخلاص الدلالات التي ترافق هذا البرنامج والافتراضات التي يستند عليها ، ومن ثم ،

وإذا كان البحث في وظائف السارد يعني البحث فيما يميز نظام القصة ، فإنه بحث يسائل أبعاد تلك الوظائف ومسار السارد ضمن قواعد الاشتغال الداخلية للقصة التي يتكفل بحكيها ورصد تحولاتها وأفعالها .

ويرتبط حضور السارد في النص الروائي بجملة من القرائن التي تجعل هذا الحضور مرتبطاً بدوره باختيارات لها دلالاتها على مستوى البناء العام للنص ، اختيارات تركيبية تنطلق من حدود التوظيف في حدها الأدنى وتلامس حدود التضمير في بعدها الأقصى ، مشكلة بذلك خصائص عامة على المستوى الإنجازي للنمط التواصلى وسياقاته الخطابية . تلك السياقات التي تفترض انجاز معيار أولى لتمظهرات السارد ضمن بنية الخبر الروائي اعتباراً للتصويغ النظرى الثابت والذي يحيل على الإقرار الإلزامى لقضية « ضرورة توفر كل نص على سارد يوجه الأفعال ويساعد على نمو الحدث الروائي » ، فما من دراسة إلا وتطرح كموضوع لها (من جملة موضوعات أخرى) السارد ، بل إننا نلاحظ أن تلك الدراسات وضعت على رأس اهتماماتها هذه المسألة وفق أسس نظرية عامة ومبادئ تحليلية ركزت هدفها في التعامل مع السارد ضمن الحدود التي نعرض لاهمها في الفقرات الآتية :

« لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد » (3) ، يندرج هذا القول لـ (رولان بارت) ضمن حديثه عن (التواصل السردى) الذى يؤكد عبْره على أهمية حضور السارد والقارئ في العمل الأدبى ، ويبدو أن التساؤل المفتوح الذى طرحه (بارت) : من هو المانع للسرد ؟ قد حاول فى حدود ثلاث تصورات أن يبلور المنظورات التى تبرمج حضور السارد ضمن المحكى وتبيان الفروقات التى يشدد عليها كل تصور على حدة : وهكذا ، يستند التصور الأول على أطروحة الشخص (بالمعنى النفسى للكلمة) التى ترتبط بالمؤلف ، والسرد هنا (ولا سيما الرواية) ليس سوى تعبير عن « أنا » خارج عنه (4) ، بينما يجعل التصور الثانى من السارد وعياً كلياً لأنه داخلى بالنسبة لشخصياته (لأنه يعلم ما يجرى داخل أعماقها) وخارجى (لأنه لا يتماهى أبداً مع هذه الشخصية

أو تلك (5) ، أما التصور الثالث (تصور هنرى جيمس وسارتر) ، فينص على أن السارد ملزم بأن يتوقف فى سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أو معرفته ، فكل شىء يجرى كما لو أن كل شخصية هى بالتناوب مرسلة للسرد (6) ، بيد أن هذه التصورات تظل ، عند التأمل تنظر إلى السارد والشخصيات كأشخاص حقيقيين « أحياء » بينما يرى « بارت » ، من وجهة نظره الخاصة أن السارد والشخصيات هى « كائنات من ورق » ، وهذا ما يفضى إلى نتيجة منطقية لا يلتبس فيها المؤلف (المادى) لسرد ما مع سارد هذا السرد (7) ، ومما لا شك فيه أن هذا التصور يكشف عن جملة من الخصائص التى تميز حضور السارد داخل النص الروائى فى علاقته الجدلية مع مكوئى القارئ والمؤلف كما أنه تصور نعتقده ضروريا لتحديد الإطار العام للتحليل بشكل مفصل ، والتأكيد على أهمية قضاياها التى تنبثق من منطلق نظرى يؤشر على المكانة التى يحتلها فى دراسة الخطاب الروائى وتحليله باعتباره نسقا خطابيا تخيليا ضروريا لبناء عناصر ذلك الخطاب ، والتشخيصات الممكنة التى يحيل عليها ، والحوافز المؤطرة لها ومنطق الحكى الذى يضبطها .

وإذا كنا فى الفقرات السابقة قد تساءلنا عن حدود العلاقة التى تربط السارد بالمؤلف ، فتلك خطوة أولية تعلن عن توجه مركزى يتمثل فى كون المؤلف هو الذى يهب لغة التخيل المحيرة وحدثها وعقدة تلاحمها وسبكها فى الواقع (8) ، وهكذا ، حينما يكون المؤلف واهبا ومانحا ، فإنه يكون فى نفس الآن مبدأ لتجميع الخطابات وكأصل ووحدة لدلالاتها وبؤرة لتمامسها (9) ، ويقرن (لينتفلت) فى تحليله المؤلف الواقعى بالقارئ الواقعى ، مؤكدا أنهما ينتميان معا إلى العالم الخارجى للعمل الأدبى ، وبما أن تصور (لينتفلت) وتصنيفه يخضع للتصور التداولى للخطاب التخيلى ، فإنه ضرورة لتعميق ، أو على الأقل ، تحديد بعض مظاهر السرد ، تلك المظاهر التى تجعلنا ونحن نقرأ عملا أدبيا تخيليا لا ندرك الأحداث التى يصفها ادراكا مباشرا ، ففى ذات الوقت الذى ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا ، وإن بكيفية مختلفة ، الإدراك

الحاصل عنها لدى الذى يحكيها (11) وإلى جانب المؤلف الواقعى يتعامل (لينتقلت) أيضا مع مستوى المؤلف المجرد الذى يعتبره منتج العالم الروائى ، ويقابل هذا التصور تصور (واين بوث) بخصوص المؤلف الضمنى -Auteur Im-plicite أو (الانا الثانية) للمؤلف ، وما من شك فى أن الاختيارات التى قدمها (واين بوث) فى دراسته : « المسافة ووجهة النظر : محاولة للتصنيف » (12) تقدم لنا تصورا ممنهجيا وغنيا فى تنويعاته على مستوى البسط والعرض ، وهذا ما يتيح للدارس امكانية استيعاب جل الأبعاد التى تطرحها هذه الظاهرة ، انطلاقا من وجود ساردين يشتركون فى التمثيل الحكائى وساردين آخرين يقصون من هذا التمثيل ، ومن ثمة فإن الساردين الأوائل يختلفون دائما عن المؤلف الضمنى الذى يتقلد بمسؤولية تواجدهم ، أما الساردون الآخرون فانهم لا يختلفون عن المؤلف الضمنى (ص 92) ، ويشكل هذا الطرح (لواين بوث) ميزة أساسية تساهم فى تنمية مختلف التصنيفات التى تنتج عن هذا الطرح الذى يميز بين :

1 - المؤلف الضمنى Auteur Implicite (الانا الثانية للمؤلف) : حتى فى الرواية التى لا يمثل فيها أى سارد ، فانها تفترض صورة ضمنية لمؤلف مستتر داخل الكواليس باعتباره مخرجا للمشهد أو عارضا للدمى ، أو كما يقول جويس ، باعتباره إلهها يقلم اظافره فى صمت ولا مبالاة ، هذا المؤلف الضمنى هو دائما مختلف عن « الإنسان الواقعى » . . . ، فكل رواية تنجح فى دفعنا إلى الاعتقاد بوجود مؤلف نؤوله كنوع من « الانا الثانية » . . . ، وفى الحالة التى تحيل فيها الرواية صراحة على هذا المؤلف ، فإننا لا نسجل أى اختلاف بينه وبين السارد الضمنى غير الممثل .

2 - الساردون غير الممثلين Narrateurs non représentés : فى التخيل ، ما أن نلتقى بـ (أنا) (ضمير المتكلم) حتى نعرف أن هناك طيفا فعالا Esprit actif سيتوسط (ص 94) بيننا - نحن القراء - وبين الحدث . . . أن الكاتب الضمنى « الانا الثانية » يتقلص إلى بناء ينجزه ذهننا

بمساعدة عناصر الحكاية المنقولة . وإذا كان أحد هذه العناصر يحيل علنا على سارد مدمج في الحكاية ، فإن ادراكنا للمؤلف يحدث جزئيا من الطريقة التي نقيم بها (الانا) الحاضرة le je présent علاقتها مع ما تعلن عرضه ، وحتى متى كانت ال / أنا وال / هو il هكذا مبتدعين ، يرتبطان بالمؤلف نفسه - فيلدينغ ، جان اوستن ، ديكنز ، ميريديث - فإنه يمكننا دائماً أن نقوم بالتمييز بين السارد وبين المؤلف الضمني .

3 - الساردون الممثلون : Narrateurs représentés : إلى حد ما حتى السارد الأكثر اختفاء ، هو « ممثل بمجرد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم (ص 95) أو بمجرد أن يقول لنا ، مثل فلوبيير : « نحن » في قاعة الدرس حينما دخلها شارل بوفاري ، غير أن عددا من الروايات تمثل سارديها بطريقة أكثر اكتمالا ، فيصبح السارد هي بعض الأعمال ، شخصية مركزية تتمتع بطاقة فيزيقية كبيرة ، فكرية واخلاقية . . . ففي أعمال من هذا النوع ، فإن السارد عموما مختلف عن المؤلف الضمني الذي يخلق هذا السارد ، وبمعنى ما ، فإن أى خطاب ، كل حركة هي سردية ، فنجد في أغلب الأعمال ساردين مختلفين Ca-mouflés . . . فهم متواجدون لتلقين الجمهور ما يجب عليه معرفته ، في حين يظهر انهم فقط يلعبون أدوارهم . أن الأكثر أهمية من الساردين غير المعلن عنهم هو دائماً تلك « الأوعية البؤرية » Consciences Focales بضمير الغائب والتي عبرها يصفى المؤلفون محكياتهم .

وهكذا مكن هذا الملمح (واين بوث) من الإضافة إلا أن من بين الساردين الممثلين - سواء كانوا « عاكسين » Réflécteurs بضمير المتكلم أو بضمير الغائب - أن هناك النوعان التاليين :

أ - الملاحظون الخالصون : purs observateurs

ب - الفواعل الساردون : Agents narrateurs ، والذين يمتلكون تأثيراً ملموساً على مجرى الأحداث (ص 97)

بهذا التصنيف الثلاثي (المؤلف الضمني - الساردين غير الممثلين - الساردون الممثلون) استطاع (واين بوث) أن يؤلف بين عدة مستويات وقيم تدليلا واضحا عن التداخلات الممكنة بينها مفسرا وموضحا كل المسائل المنهجية الناجمة عن هذا التصنيف . ومن القضايا المبدئية التي أشار إليها (بوث) في شكل مساهمة تحليلية ، تعرضه لتمظهرات الساردين الملاحظين (بضمير المتكلم أو الغائب) الذين يروون حكايتهم أما حسب طريقة المشهد Scène ، وأما حسب طريقة الملخص Sommaire ، أو حسب ما كان يسميه (لوبوك) « باللوحة » Tableau ، أو أنهم غالبا ما يمزجون بين الطريقتين معا (ص 97) ولذلك ينبغي على الساردين أن ينقلوا الحوارات أو أن يدعموها بـ « اشارات مشهدية » Indications scéniques ووصف للديكور ، وهذا تمظهر أول يخص الساردين والملاحظين ، بيد أن هناك مقتربا انجازيا آخر يستند عليه (بوث) يميز ، هذه المرة ، بين الساردين والعوامل الساردين ، هذا التمييز الذي يتقاطع مع تمييز آخر يفصل بين الساردين الواعين باعتبارهم كتاباً ، وبين الساردين أو الملاحظين الذين (نادرا ، أو بالأحرى ابدا) يتحدثون عن عمل الكتابة الوحيد الذي ينجزنونه ، أو يبدو أنهم لا يعرفون أنهم يكتبون ، يفكرون ، يتحدثون ، أو « يصفون » filtrent عملا أدبيا (ص 99) ، وبهذه الاعتبار ، يعرض (بوث) لمسألة « المسافة الجمالية » Distence Esthétique ، ذلك أن جميع الكتب التي نقرأها تشتمل على حوار ضمني بين المؤلف السارد ، الشخصيات والقارئ ، وكل واحد من هؤلاء الأربعة يمكن أن يتطابق مع الآخر ، أو يدخل معهم في تعارض تام بخصوص أى نمط من القيمة أو الحكم : أخلاقيا ، فكريا ، جماليا وحتى فيزيقيا (ص 100) من هنا تأخذ هذه الاعتبار أهمية وشرعيتها مع هذا الرابط الجدلي المتحكم في اختيار أنواع المسافات الجمالية القائمة بين السارد والمؤلف ، وبين المؤلف الضمني والقارئ والشخصيات ، أن إيلاء هذا الاهتمام الخاص لتلك المسافات لا يخرج عن إطار التساؤل عن الجهد المبذول من قبل المؤلف ذاته لكي يحافظ على « الايهام الواقعي » أو يدمره ، وهكذا نجد

أنفسنا أمام تحقيقات وتنويعات للمسافة قابلة للأغناء والتطوير اعتماداً على ما يقدمه الأفق التحليلي من معطيات متنوعة ، ويركز مسار تلك التنويعات على خمسة عناصر تكمن فائدتها في كونها تمنح للسارد مكانة مركزية جاعلة منه مكوناً تركيبياً يستند على أنواع المسافات التالية :

1 - يمكن أن يكون السارد على مسافة طويلة أو قصيرة من المؤلف الضمني ، وقد تكون هذه المسافة أخلاقية ، وقد تكون ثقافية ، وقد تكون أيضاً فيزيقية أو زمنية : إن أغلب المؤلفين بعيدون عن السارد ، حتى إن كان أكثر معرفة ، لانهم يعرفون ، حسب أية ترجيحية ، كيف « ستدور الأشياء » في نهاية الأمر ، الخ . . . (ص 101) .

2 - يمكن أن يكون السارد على مسافة طويلة أو قصيرة من الشخصيات ضمن الحكاية التي يحكيها (101 - 102) ، وبإمكانه أن يكون مختلفاً عنها ، أخلاقياً ، ثقافياً وزمنياً مثلاً .

3 - يمكن للسارد أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من المعايير الشخصية للقارئ فيزيقياً وانفعالياً ، أخلاقياً وانفعالياً . . . (102) .

4 - يمكن للمؤلف الضمني أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من القارئ ، ويمكن لهذه المسافة أن تكون ثقافية أو أخلاقية الخ ، ومن جهة نظر المؤلف ، فإن القراءة المتوجة بالنجاح ، ستقلص إلى درجة الصفر المسافة التي - ضمن كتابه - تفصل المعايير المهيمنة لمؤلفه الضمني عن معايير القارئ المفترض (103) .

5 - يمكن للمؤلف الضمني (والقارئ) أن يكون على مسافة طويلة أو قصيرة من الشخصيات الأخرى (ص 104) .

من المنطقي أن تقود هذه الأنواع تحليل (بوث) إلى الإشارة لوجهة النظر في التخيل وما تتميز به تبعاً لتمييز مستوى تلك الأنواع ومتطلباتها النصية ، فوجهة النظر هاته ، يقرنها (بوث) بالسارد باعتباره موضوعاً للثقة

Digne de confiance حينما يتحدث أو يتحرك في توافق مع معايير العمل الأدبي (المعايير الضمنية للمؤلف) ، والسارد المجرد من هذا الاعتبار Indigne de confiance في حالة العكس (ص 105) .

ويرتبط حضور السارد عند (فولفغانغ كايزر) بالقارئ ، لانهما عنصران اساسيان مكونان " للعالم الشعري " وبناء على ذلك ، فإن جميع مؤلفات فن المحكى تتضمن ساردا ، الملحمة مثلها في ذلك مثل الخرافة ، والقصة القصيرة وكذلك الحدوثة ، ويستند هذا الاختيار المنهجي عند (كايزر) على منطلق مركزي وعلى اعتبارات نظرية تفسح المجال لتحديد جملة من العلائق التي يترصدها السارد باعتباره محفلا تخيليا غير منفصل او مستقل عن معرفة تفاصيل الحكاية ووجهة النظر أو المنظور الذي تعرض من خلاله والذي يخلق الايهام بحقيقة هذه الحكاية وواقعيتها ، فليس السارد أبدا هو المؤلف ، ولكنه دور un rôle مبتكر ومتبنى من قبل المؤلف (13) ، ولعل هذا المنطلق هو الذي مكن (كايزر) من الوصول الى نتيجتين مركزيتين ، النتيجة الاولى يعتبرها سلبية حينما يقر بأن : سارد الرواية هو المؤلف (14) ، بينما يعتبر النتيجة الثانية إيجابية في حدود أنها تعتبر كذلك : السارد شخصية تخيل تحول إليها المؤلف (15) ، هذه إذن بعض المنطلقات العامة التي يحلنا عليها (كايزر) عبر صيغ متعددة تستهدف جلها فهما أوليا لعلائق السارد بالمؤلف من مواقع مختلفة ومواصفات تؤثر على طبيعة تلك العلاقة التي تجعل السارد الروائي نظيرا للاله (او للالهة) العالم (ين) بكل شيء والحاضر (ين) في كل مكان . . . إنه بذد ك الخالق الاسطوري للعالم (16) .

إن السارد مالك مجرد للزمن والفضاء ، فهو يستطيع أن يقوم بما يقوم به الفكر ويمسرح دون أن يعوقه أى عائق واقعى ، ويشخص دون أن تكون لديه استحالة فيزيقية ، ان السارد يمتلك جميع القدرات الطبيعية والنفسية ، وتلك شروط أساسية ، بل وربما طبيعية ، لحضور السارد ودوره في بناء العالم الداخلى للحكاية وتوسيع علائقها بناء على منطقية هذا الحضور الذى يفرض

نفسه علينا ، نتيجة مايتوفر عليه السارد من قدرات وإمكانات تخصص وضعه ،
وتحدد علاقاته ، ودوره ، ووظائفه ، وتلك إعتبارات إضافية واجراءات يعرضها
(كايزر) فى بحث يعد من أهم البحوث التى أعتنت وحصرت أفق بحثها فى
إشكالية السارد وما يترتب عنها من خصائص ومغيرات تمس أساسا منطق
الشكل الروائى .

تننظم إذن ، علاقة السارد بالمؤلف كشرط مكون ومميز لهذا النص الروائى
أو ذاك ، ضمن علاقة التناظر التى يعكسها بين بنية العالم الواقعى وبنية العالم
النصى ما دامت واقعية النص تكمن أساساً فى الأثر الواقعى الذى يولده
ويعكسه هذا النص ، وعلى هذا النحو ، فان تصنيف السارد الذى اقترحه مثلاً
(Jerzy pelc) يقر هو الآخر بناء على العديد من التحديدات والخصائص ،
بالتقابل بين المؤلف والسارد ، هذا التقابل الذى يرفضه النقاد البنيويون أمثال
(ر . بارت) ، (ل . دولوزيل) وإلى حد ما (ت . تود وروف) فضلاً عن
(كورودا) (17) ، ولذلك ، وخلافا لما يعتقد من نظرو الأدب بخصوص السارد
الذى هو ليس مؤلف عمل معطى ، أى شخصاً واقعياً ومجرداً ، ولكنه شخص
ينتمى إلى العالم الشخص فى هذا العمل ، فخلافا لهذا الرأى ، يعتقد (J . pelc)
بأن السارد هو دائماً الشخص الذى ينجز بالفعل السرد ، وفى كل مرة يحكى
فيها مؤلف العمل الأدبى فإنه يتحول إلى سارد (18) .

يبدو جلياً ، بانطلاقنا فى البحث عن صلة السارد بالمؤلف ، مدى تنوع
التحديدات النظرية التى تفرضها النصوص الروائية نفسها ، بما أنها نصوص
تخييلية ، وهكذا يتضح لنا فى حدود ما وصلنا إليه فى تحليلنا من عرض وبسط
لتلك التحديدات ، أنها تلقى الضوء على جانب مهم من صورة السارد ، ومن ثمة
فأنه (أى السارد) يدخل ضمن محور التواصل بين المؤلف - القارئ ، إنه
صورة للتناوب Relais بين المؤلف والنص ، ولكنه أيضاً العلامة البلاغية ،
اللفظية ، ولنقل العلامة المرجعية للمؤلف (19) .

لا ريب أن التسليم بعلاقة المؤلف بالسارد ، سواء أكانت علاقة ضمنية أم علاقة جلية ، فإنها تجعل من المؤلف المؤهل الأول لبناء عالم الرواية وكونها التخيلي ، وتجعل منه أيضاً المكون الوحيد لمسارات الأحداث ، فى حين يظل السارد الذات التى تنجز وتتم تركيب هذا العالم ، ولذلك غالباً ما طرح هذا الشرط العام العديد من الصعوبات التى تمس قضية التجنيس بخصوص الفصل بين الجنس الروائى كجنس تخيلى محض ، وبين الجنس الاوطوبيوغرافى الذى يستند على التصريح الواضح بتطابق الذات الكاتبة مع الذات الساردة (20) لتظل بذلك العلاقة بين المؤلف والسارد علاقة مركبة تلعب فى نفس الآن على التطابق ، التماثل ، والاختلاف ، التقابل ، التعاطف ، النفور ، السخرية ، التجاوز الادراج ، الاقصاء ، المشابهة والتجاوز باعتبارها توترات جدلية ممكنة بين تنظيم من قبل المؤلف للعالم السمىائى واطماف هذا التنظيم من قبل السارد أو الساردين (21) .

تأسيساً على الاعبارات السالفة واللى حاولت الاعثناء بطبيعة العلاقة التى تربط السارد بالمؤلف - رغم أنها علاقة تتصل بجوانب متعددة تستلزم وقفه خاصة للمساءلة - يمكننا القول أن أساس التعامل مع السارد يعبر عن الملمح الذى أشارت عليه تلك الاعبارات السالفة الذكر باعتبارها منطلقاً للطبيعة الموضوعية أو الذاتية التى نحصل عليها عن العالم المتخيل (22) وذلك استناداً على اعتبار « السلطة » التى يمتلكها السارد بموازاة الموقع الذى يحتله داخل النص الروائى ، فالسارد هو الذى يجسد المبادئ التى ينطلق منها إطلاق الأحكام التقويمية ، وهو الذى يخفى أفكار الشخصيات أو يجليها ويجعلنا بذلك نقاسمه تصوره « النفسية » ، وهو الذى يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكى ويخار التتالى الزمنى أو الانقلابات الزمنية ، فلا وجود لقصة بلا سارد (23) .

وهكذا تشكل « سلطة » السارد أحد العناصر التى تنوع فى اختياراته وتمثيالاته المعرفية ، وتلك خاصية ومحصلة أولى ترتبط بدرجة حضوره وفاعليته

فى تركيب عناصر الحكاية أو القصة وخلق أنماط خيالية من الواقع ليكون بذلك السارد شرط وجود المنظور السردى إن تأكيداً أو مطابقة تتجاوز حدود البنية النصية لتتحد بالمعيار الوظيفى العام والذى يسعى إلى تحقيق المعادلة التى تميز الكتابة الروائية فى ارتباطها بالتوجه المرجعى وما يعكسه هذا الارتباط من تحقيقات احوالية قادرة على منح صفة « المعرفة » لهذه الكتابة ، وعلى الرغم من ذلك ، لا يمكن أن تكون درجات حضور السارد شديدة التنوع ، لا لان تدخلاته ، كما ذكرنا ، يمكن أن تتفاوت فى درجة الكتمان ، بل كذلك لان للقصة وسيلة إضافية لجعل السارد حاضراً ، وتتمثل فى إبرازه ماثلاً داخل العالم المتخيل (24) .

تتصل معرفة السارد جدلياً « بعلم السارد » بناء على المنظور الذى يقترحه (تود وروف) باعتباره عنصراً يحقق حضوراً متميزاً لهذا السارد وفق طابع ازدواجى يميز ويقابل ، بصفة عامة بين السارد الكامل المعرفة والسارد الذى تكون معارفه محدودة ، ولذلك يعتبر هذا الطابع الازدواجى لحضور السارد إجراء نظرياً لتحديد تجليات الرؤية السردية التى تنوع طرائق صياغة الخبر الروائى ، هكذا إذن ، يورد (تود وروف) الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية : فالسارد يصف العالم الذهنى للشخصية من الداخل أو من الخارج ، وفى الحالة التى يندس فيها السارد فى ذهن الشخصيات ، فإن هذا الإجراء يمكنه أن ينطبق على بطل واحد أو على عدة أبطال ، وحينما يتقلص الشك فى معارف السارد إلى حده الأقصى ، يمكننا فى هذه الحالة الحديث عن مؤلف (أو سارد) كامل المعرفة (25) .

ويرتبط تصنيف الرؤية مع طبيعة درجات « العمق » كطريقة يلجأ إليها المؤلف لتركيب معرفة وعلم السارد ، درجات تؤثر على التداخل المختلف للسارد (أو أيضاً زاوية رؤيته) : فهو لا يصف سوى السلوكات ويكتفى بالملاحظة ، أو يأتى بأفكار للشخصيات . . . أو يعطى لنا معرفة للصيرورة حيث تجهل

الشخصية كل شيء . . . ، ويمكننا التمييز أيضا بين أنماط المعارف المتضمنة :
البيكولوجية ، الوقائية ، إلخ . . . (26) .

يمكننا أن نستنتج مما سبق ، أن عرض بعض هذه الإشكاليات نظرياً
ضروري قصد إبراز أبعادها المتضمنة على مستوى التحليل والدراسة ، وذلك
بهدف التأكيد على دقة هذه الأبعاد وتمايزها استقلالاً وتناسقاً مع المعطيات التي
يقدمها المنظور السردي ، ولقد سبق (لجيرار جونيت) أن أكد على أن أغلب
الأعمال النظرية حول هذا الموضوع (والتي هي أساساً أعمال تصنيفية) تعاني
من خلط مقلق بين ما يسميه بالصيغة Mode والصوت Voix ، أى بين السؤال :
ما هي الشخصية التي توجه وجهة نظرنا في المنظور السردي ؟ وبين هذا
السؤال : من هو السارد ؟ أو لنقل بسرعة ، بين السؤال : من يرى ؟ والسؤال :
من يتحدث ؟ ، وإذا كانت هذه الأسئلة تركز على المسارات التي تسعى إلى
تحديد الموقع وقبل ذلك نمط الحالة ، فإنها تظهر لنا بأن إشكالية السارد ترتبط
أيضاً بالتقنيات السردية التي تحيط بنظام الحكاية وصيغها ، الأمر الذي يتطلب
من الدارس والمحلل الاستناد على تحديد المنظور (أو المنظورات) ومجالاته
(ها) في هذا الخطاب الروائي أو ذاك .

من الممكن هنا ، وقبل تفصيل الحديث عن وظائف السارد وأوضاعه ،
الإشارة إلى أن المنظور السردي وكما حدده (جونيت) يرتبط بالصيغة الثانية
لتنظيم المعلومة Information التي تنتج من اختيار أو عدم الاختيار « وجهة
نظر » مضيق ، وكان هذا الأمر من أكثر الأمور التي تخص التقنية السردية
(28) ، فوجهة النظر كمفهوم وكأداة إجرائية تحيل على العلاقة بين السارد
والعالم المشخص ، إنها إذن مقولة مرتبطة بالفنون التشخيصية (التخيل ،
الرسم التصويري السينما ، وبدرجة أقل : المسرح والنحت والهندسة) ، إنها
أيضاً المقولة التي تهم أيضاً فعل التشخيص بطريقة مختلفة ، إنها في حالة
الخطاب الشخصي ، وأما في فعل التلفظ في علائقه مع الملفوظ (29) ،
وتمكن أهمية هذا التحديد الأولى في كونه يوضح أن وجهة النظر تؤثر حالياً

على العلاقة التي تربط السارد بالعالم المشخص ، وبذلك شكلت مقولة الرؤية عند (تود وروف) المقولة الثالثة (بعد مقولة الصيغة التي تتصل بالعلاقة بين خطين زمنيين : خط الخطاب التخيلي وخط العالم التخيلي) والتي تسمح بوصف الانتقال من الخطاب إلى التخيل ، فالوقائع التي يتألف منها العالم التخيلي لا تقدم لنا أبداً " في ذاتها " بل تقدم من منظور معين وانطلاقاً من وجهة نظر معينة (30) .

تتعدد أشكال حضور السارد في كل خطاب روائي تبعاً لتغير المواقع والافعال التي يظهريها في هذا الخطاب أو ذاك ، ويكشف هذا التعدد عن طبيعة المعرفة التي تظهرها الذات الساردة في ارتباط بما يسمح به الصوغ النمطي لطبيعة الحدث ومواقع التلطف ، ومن ثمة ، ترتبط أشكال حضور السارد بسياقاته الانجازية ومرجعية الاسناد القولي للخبر الروائي ، ولذلك غالباً ما نجد انفسنا امام تصنيف يستجيب لمعطيات تحددها طبيعة " رؤيات المحكى " ولقد سبق (لجان بويون) (31) ان وضع تصنيفاً لتلك الرؤيات ، ويأخذ تصور (بويون) ابعاداً منهجية طورت خصائصها لما اتسمت به من مصداقية وقوة اجرائية تخص اساساً الرؤية السردية ، وعلى هذا التصور اعتمد (تود وروف) في مؤلفه (الأدب والدلالة) مع ادخال تغييرات قليلة عليه لم تؤثر على النماذج الثلاثة التي أوردها (بويون) على النحو التالي :

1 - السارد > الشخصية . (الرؤية " من الخلف ") ، وعادة ما يستعمل المحكى التقليدي هذه الصياغة ، ويعرف السارد في هذه الحالة اكثر من الشخصية .

2 - السارد = الشخصية . (الرؤية " مع ") ، ويرد أيضاً هذا الشكل الثاني في الادب . خاصة في الفترة المعاصرة ، وفي هذه الحالة ، يعرف السارد نفس ما تعرفه الشخصيات ، فلا يمكنه تقديم تفسير لاحداث قبل ان تجدها الشخصيات .

3 - السارد > الشخصية . (الرؤية « من الخارج » ، وفي هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرفه الشخصية ، بحيث يمكنه أن يصف فقط ما نشاهده أو نسمعه . . . الخ) .

ومما هو جدير بالنظر أيضا أن ما سعى إليه (جيرار جونيت) بناء على مقترحات (بويون) و (تود رورف) تميز بتجاوز التنوع المفاهيمي « للرؤية » و « وجهة النظر » واستبدالهما بوحدة مفهومية يعرضا (جونيت) موضع تساؤل وبحث ، ويتعلق الأمر بـ « التبئير » Focalisation بوصفها وحدة مفهومية اجرائية وأكثر تجريدا ، وإذا كانت (Micke Bal) . وقد أكدت في قراءتها لتصور (جونيت) على غياب تعريف مقنع لهذه الوحدة المفهومية (33) فإننا نلاحظ أن (جونيت) يستدرك نوعا ما هذا الأمر ويحدد ، بشكل أو بآخر ، ما يقصده بالتبئير بصفة عامة ، ويرتبط هذا القصد عنده باختيار أو انتخاب للأخبار السردية بالنسبة لما نسميه عادة « بالعلم الكلي » .

(فليس للمؤلف أى شئ « يعرفه » لأنه يبتدع كل شئ) ، وينبغي بالأحرى استبدال هذا المصطلح بالأخبار الكلي . . . (34) ، ويقدم (جونيت) تقسيما موازيا يجدر بنا أن نرصد معطياته في العناصر الثلاثة الآتية :

1 - المحكى الغير مبئر ، أو التبئير الصفر : Récit non focalisé / Fo-

calisation zéro وهو الصنف الذى عادة ما نجده فى المحكى التقليدى .

2 - التبئير الداخلى : Focalisation Interne ، سواء أكان تبئيرا ثابتا (« السفراء » ، حيث كل شئ يمر عبر strether) ، متحولا Variable كما فى « مدام بوفارى » حيث الشخصية المبئرة هى أولا شارل ، ثم إيما ، ثم أيضا ومن جديد شارل . . .) ، أو متعددًا Multiple (كما فى روايات الرسائل حيث تتم إثارة نفس الحدث عدة مرات تبعا لوجهة نظر عدة شخصيات .

3 - التبئير الخارجى : Focalisation Externe ، حيث يتصرف البطل

أمامنا بدون أن نكون دائما ناجحين فى معرفة أفكاره أو أحاسيسه (35) .

وإذا كانت لهذه التصنيفات شروطها العامة ، فإنها تبرهن على أهمية أساسية تحيط ببعض أشكال حضور السارد والمنظور الذي تحصل عبره احتمالية الحدث ومساره السردى ، وليس ثمة شك ، أن التصنيف الذى اقترحه كل من Cleanth Brooks Robert Penn Warren سنة 1934 لا زالت قوته الإجرائية فعالة وذات قيمة ، ومن العلوم أن هذا التصنيف يركز على أربعة عناصر نوردتها كالتالى : (36) .

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملحوظة من الخارج
السارد حاضر كشخصه فى الحدث	1 - البطل يحكى حكايته .	2 - شاهد يحكى حكاية البطل
السارد غائب كشخصه عن الحدث	4 - المؤلف المحلل أو العالم بكل شيء يحكى الحكاية	3 - المؤلف يحكى الحكاية من الخارج

ربما كانت أهمية هذا التصنيف فى كونه يقودنا إلى ملامسة مستويات أخرى يحققها حضور السارد عبر امتداداته المحورية التى تتجاوز لعبة « الحضور » و « الغياب » « الداخل » و « الخارج » لتكشف عن لعبة أخرى موازية تجعل من السارد قناعا لفظيا ورقاصا للكلام الاجتماعى الذى يحول إلى محكى ، كما تجعل السارد يظهر إما كأداة لسيد Maitre وأما كسيد على نفسه (ذاته) يكشف لعبة للعالم (37) . فليس من السهل إذن الحديث عن المظاهر الشكلية للسارد ، لأن حديثنا فى هذه الحالة سيكون عاما وربما غامضا فى غياب التحقق التحليلى الذى يضمن أهداف كل تصور هذا فضلا عن تنوع مصادر تلك التصورات التى تلزمنا حينما نعيد التفكير فى إشكالية السارد أن نأخذ أيضا بالاعتبار المظاهر الشكلية لقانونه الخطابى (38) ، هذا القانون الذى يقتضى الارتباط فى مستوى اضيق بالمؤلف كمحور وسائطى يظل أساسيا فى هذه

المرحلة من التحليل والتصنيف ، ذلك أن ارتداد السارد نحو المؤلف هو أيضا تقدم للمؤلف نحو السارد ، فالسارد يتم لعبه القول التي تتموضع بين المؤلف والعالم (39) . وإذا كنا في الفقرات السابقة قد حاولنا تقييم علاقة السارد بالمؤلف وما يتفرع عنها من آراء استجابة لطبيعة تلك العلاقة ، فإننا نجل القول هنا مؤكدين على أن مفهوم المؤلف ينبغي أن يكون في نفس الآن مجردا من الطابع المؤسساتي Désinstitutionnalis   ومحو  ا إلى مفهوم أجراءي ، إذ أن مفهوم المؤلف هو وساطة من جهة ، بين النص باعتباره نسقا (أو مجموعة انساق) من قيم السارد أو الساردين . . . ، ومن جهة أخرى ، بين قيم المؤلف نفسه (40) ، هذا المؤلف الذي يدعوه (كريزنسكى) بالسارد السيميائي ، أى المنظور المركزى لكل موجهات السرد (41) ، ويظل تصور (كريزنسكى) هذا قابلا للتطبيق ضمن حدود الإسهام الكبير الذى بلوره على هامش تثبيت قاعدة للتعامل مع هذا السارد السيميائي باعتباره ذاتا مكتشفة Sujet découvreur للعلامات ومرسلها (42) ، وهذا ما مكن (كريزنسكى) من تحديد شكل آخر لعلاقة المؤلف بالسارد ضمن الاتجاهين التاليين : يتموضع المؤلف فى نقطة انبثاق الذات التى تتضمن وتوجه الاختيار النوعى لنموذج معين من السارد ، وبين السارد إذ يتم اختياره بواسطة حركية أو سكونية كلامه والذى يفرض على المؤلف قيـدا للفردية التى تحول التمثيل و على الأقل ، أكثر جدية ، أى أنه يستند أكثر على العلاقات الاختلافية للموجهات Modalités السردية داخل النص (43) . يتضح إذن أن التصور الذى يقدمه (كريزنسكى) يتضمن أيضا (ويؤكد على) علاقة السارد بالمؤلف ، تلك العلاقة التى تستند على تصور عام بحيث يصير بالإمكان تعميمها على مختلف القضايا التى تطرحها وضعية السارد كخطوة ضرورية لتحليل مظهراته كنسق خطابى وضبط علائق مكوناته ، بناء على ذلك يتخذ (كريزنسكى) موقفاً يجعل من السارد (أو الساردين) الوجه المضاعف للمؤلف كوسيط ومبدع ووعى مرمز Conscience

Symbolisante ، ليلعب المؤلف فى مقابل السارد دور المنتخب والمخرج لنوعية خاصة من القول Dire (44) .

ربما ندرك الآن بشكل أفضل مدى أهمية الاعتناء بدراسة السارد ومدى قيمة الطروحات النظرية التى تواكب تمظهراته ، وبما أن الأمر يتعلق هنا بتحديد وظائف السارد وأشكالها المتنوعة ، فأننا نؤكد أن العرض السابق لا يهدف انجاز طرح نظرى منفصل عن التحديد الوظائفى للتحليل ، ولكنه يعمل ، بشكل أو بآخر ، على انجاز تصنيف يستند بدوره على طرح نظرى - ليس هو بالطرح الوحيد والتام - يقودنا إلى إدراك وترتيب تلك الوظائف وفق الافتراضات الممكنة التى تتناسب مع حضور السارد داخل النص الروائى . ادراكا منه بأهمية تحديد (وجهة النظر) تبعاً لابتسط الحالات التى يعرضها السرد التخيلى فى مختلف تفاصيله وجزئياته ، ويهدف إنجاز تصنيف ممكن لتلك الوجهة وأشكال حضورها فى كل تركيبه سردية ، يعمد (نورمان فريدمان) فى دراسة واضحة المعالم (45) على بسط ومقاربة ذلك التصنيف استنادا على التمييز المحورى بين القول (Dire) والعرض (Montrer) فيصنف وجهات النظر حسب درجة « الموضوعية » التى يمكن لتلك الوجهات أن تتوصل إليها ، ويقدم لنا (فريدمان) مستويات متداخلة فيما بينها ويؤطر بعضها البعض ، وإذا كنا نرى أنفسنا ملزمين بعرض معطياتها ، فإن ذلك نابع من قوتها الاجرائية والتصنيفية الخاصة ببعض الحالات التى يؤشر عليها حضور السارد ، وسوف نلاحظ ذلك التأكيد الاسنادى الذى يقوم بين السارد والمؤلف والمواقع المصاحبة له وما ينتج عن ذلك من خصائص دالة تؤكد بعض الفرضيات التى يستند عليها السارد باعتباره ، أولا وقبل كل شيء ، نسقا خطابيا ، ويقوم تصنيف (فريدمان) على الأوضاع الآتية :

1 - المعرفة الكلية للكاتب : ويمتلك الكاتب فى هذا الوضع وجهة نظر غير محدودة ، مصحوبة بعدم قدرته على التحكم فيها بشكل جيد ، وهكذا تتركز هذه المعرفة الكلية على تدخلات المؤلف سواء كانت لها علاقة مع الحكاية أم لم تكن لها

2 - المعرفة الكلية المحايدة : أن طابع الحياد هو الذى يوجه هذه المعرفة التى تختلف فيها وجهة النظر عن الوضع الأول ، فالمؤلف يتحدث هنا بشكل لا شخصى وبضمير الغائب .

3 - 1 لانا كشاهد : Le je Comme témoin ويتصل هذا الوضع لوجهة النظر بروايات ضمير المتكلم التى يختلف فيها السارد عن الشخصية 4 - الانا كمشارك : ويمثل هذا الوضع حالة الرواية التى يكون فيها السارد أيضاً هو الشخصية الرئيسية .

5 - كلية المعرفة المتعددة المنتقاة Omniscience Multi Selective : فى هذا الوضع ، لا يختفى الكاتب وراء (أنا) سارد أو شخصية رئيسية (كما فى الحالات 3 / 4) ولكن ليس هناك أى سارد ، فالحكاية تعرض مباشرة كما عاشتها الشخصيات ، أى كما انعكست فى وعيهم .

6 - المعرفة الكلية الأحادية الزاوية : وهذا هو الوضع الذى يركز فيه المؤلف على وعى شخصية واحدة ، وبذلك يتم التركيز على وجهة نظر واحدة بدل تركيب وجهات نظر مختلفة .

7 - الصيغة الدرامية - المسرحية : ويعرض هذا الوضع أفعال وأقوال الشخصيات دون الاعتداء بالأفكار والمشاعر التى ينبغى على القارئ أن يستخلصها من تلك الأقوال والأفعال .

8 - الكاميرا : وهو الوضع الذى يتم فيه نقل قطعة من الحياة ، كما حدثت دون انتقاء أو تنظيم .

تقودنا هذه الأوضاع التى قدمها (فريد مان) ، باستنادها على التمييز بين (القول) و (العرض) ، إلى الوقوف عند معطيات منهجية أخرى تعتنى من منظورها الخاص بصورة السارد ، وتقدم ، فضلاً عن ذلك ، تصورا خاصا لوجهة النظر يستند على فهم معين للتخيل باعتباره « نوعا من الإيهام » وبذلك لا يتعارض العرض السابق مع الفكرة العامة التى وجهت (فريدمان) فى

دراسته ، ولكنه يتماشى مع الاطروحة المركزية الموحدة لموضوع الدراسة والتي
تحدد الغاية الأولى من التخيل ، تلك الغاية المتمثلة فى أن ينتج (أى التخيل)
إيهاما تاما بالواقعية .

وتبرز وظائف السارد أمامنا العديد من العلائق التى عرضنا لبعضها آنفا ،
كما تحدد طبيعة الأوضاع التى يحتلها ضمن هذه العلائق بحسب درجة الحضور
أو الغياب ، ولذلك ترتبط وظيفة السارد بالدور المكتمل الذى ينجزه باعتباره ، أولا
وقبل كل شئ ، صورة ملموسة للتواصل (46)

بالإمكان القول ، إذن ، أن وظائف السارد هى الإطار العام المحدد
للخصوصية وللمقصدية : خصوصية نمطية المحكى ومقصدية وجهة النظر التى
تعمل على انجاز تلك النمطية وتحقيقها الفعلى نصيا ، إن وظائف السارد ، تبعا
لذلك ، سمة تميز البرنامج السردى برمته ، أى أنها لحظات تتألف وفق طبيعة
ذلك البرنامج وصيغة الإخبارية المتعددة .

لقد سبق لـ (جيرار جونيت) فى هذا السياق أن حدد خمسة وظائف
للسارد حاول من خلالها أن يحدد الواحدات النصية التى تؤطرها ويجعل منها
نموذجا من الممكن تعميمة ومساعدته ، لذلك فإن اللائحة التى يقدمها (جونيت)
ليست شاملة ، ويمكن لهذه الوظائف أن تتداخل ، وأهميتها التى تتنوع بشكل
كبير بين المؤلفين ، يمكن أن تساعد على القبض على المحكى فى
خصوصيته (47)

حصر (جونيت) وظائف السارد فيما يلى :

1 – الوظيفة السردية : Fonction narrative

2 – وظيفة التوجيه : Fonction de Régie

3 – وظيفة التواصل : Fonction de Communication

4 – وظيفة الشهادة : Fonction Testimoniale ou d'attestation

5 – الوظيفة الايديولوجية : Fonction d'idéologie

وتكتسى هذه الوظائف أهمية بالغة ، لأنها تعتنى بشكل مركز بالخصائص التي تربط السارد بطبيعة الحكاية والتحويلات التي يستند عليها السارد نفسه لخلق البعد التخيلي الذي يشد القارئ ويفتح أمامه أفق انتظار يظل مرتبطاً بإحدى تلك الوظائف والمنظورات الناتجة عنها .

بهذا الاعتبار ، تأخذ وظائف السارد ، في النظرية النقدية الحديثة ، مكانة مهمة وتؤشر على تداخلات ترتبط بطبيعة الجنس الأدبي ، بل وترتبط أيضاً بطبيعة الحكايات وما تثيره من قضايا وأسئلة ، ولذلك غالباً ما تم التمييز بين نص السارد ونص الشخصية خاصة ضمن النموذج الذي بلوره (لوبوميز دولوزيل) ، حيث ميز بين الوظائف الأولية أو الضرورية للسارد ، وبين الوظائف الثانوية أو الاختيارية ، وتؤكد الوظائف الأولية على أن :

1 - للسارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية : أنه المحرك الملزم إزاء القارئ .

- أما الشخصية ، التي تساهم عملياً في الأحداث ، فتقوم بوظيفة الفعل .

2 - العرض ، عند السارد ، لا يتفصل عن وظيفة المراقبة ، وتعنى هذه الأخيرة أنه يحتل موقعاً مهيماً ، ما دام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكى ما يتعلق بالشخصية ، ويمكنه أيضاً أن يصف أى مظهر من مظاهر هذه الأخيرة ، أما العكس فغير ممكن . إن الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد .

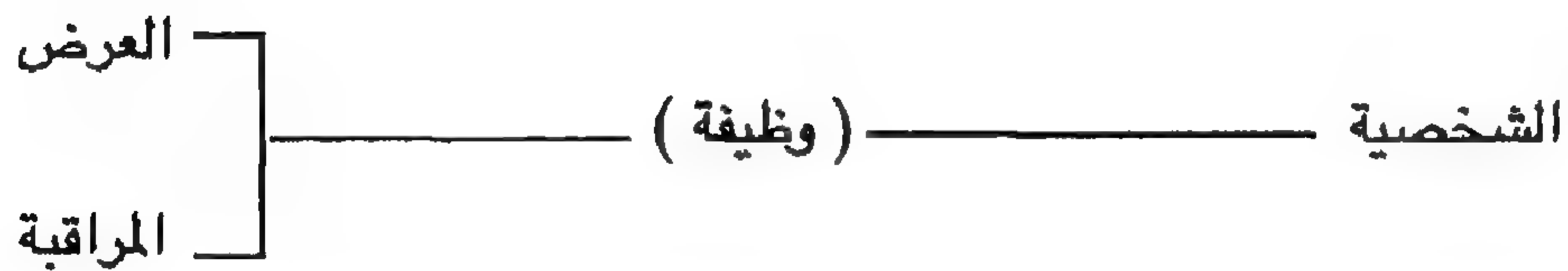
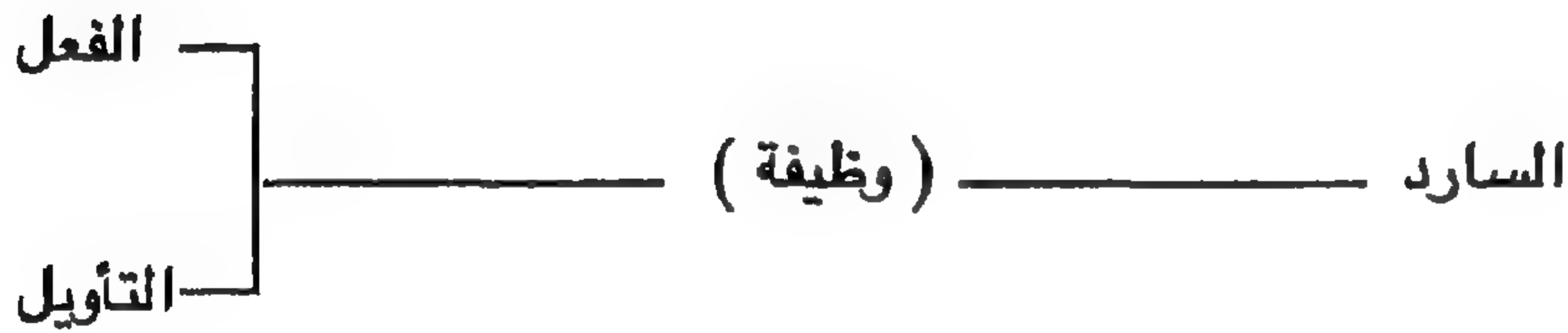
- وظيفة الفعل تؤدي ، بالنسبة للشخصية ، إلى وظيفة تأويلية : أنها تتبنى موقفاً شخصياً اتجاه عناصر الحكاية ، تقيمها وتؤولها (48) .

وعلى هذا النحو ، تحد أنفسنا أمام تصور يستند على معيار ثنائي يلتزم بالفصل بين وظيفة السارد ووظيفة الشخصية ، وفي استطاعة المرء أن يعيد بناء هذا التصور على النحو التالي :

السارد	(وظيفة)	العرض	(+) مراقبة
الشخصية	(وظيفة)	الفعل	(-) مراقبة

وظيفة تأويلية

أما إذا عدنا إلى الوظائف الثانوية أو الاختيارية للسارد ، فإننا نلاحظ أن (دولوزيل) يعكس المنطلقات السابقة ليقدم لنا اختياراً موزاياً يمكن للسارد أن يمتلك من خلاله ، كوظائف ثانوية ، وظيفتي الفعل والتأويل ، مع احتفاظه بوظائفه الأولية ، ويمكن للشخصية بدورها أن تقتني لها وظيفتي العرض والمراقبة . ويتعبّر آخر ، يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية ، ويمكن للشخصية أن تصبح سارداً ، ويفترض (دولوزيل) في هذه الحالة أن التعارض بين الوجدتين ينتفي (49) ، لنجد أنفسنا مرة أخرى أمام تصور نبسط عناصره في الترسّيمة التوضيحية التالية :



ويتضح لنا مما سبق عرضه ، أن الوقوف عند وظائف السارد ينبغي أن يأخذ بالأعتبار هذه العلائق المتبادلة وفق سياقات التوظيف والاستعمال ، وذلك بهدف استجماع ما يحيط بها من خصوصيات وأهداف يظهريها النص الروائي ويؤطرها تبعاً للامكانيات والاختيارات والتنويعات التي يؤشر عليها ويدخلها في حسابه كمطلب أساسي لخلق تخيل عبر اتساق تلك الوظائف وتجانسها . . .

هوامش

Todorov (T) : Les catégories du récit littéraire, in : Communications 1966, n° 8, (1
p. 126

2 (نفسه : ص 132 .

3 (بارات (رولان) : التحليل البنيوي للسرد . آفاق : عدد 1988/9/8 . ص 21.

4 (نفسه : ص 21 .

5 (نفسه : ص 21 .

6 (نفسه : ص 21 .

7 (نفسه : ص 21 .

8 (فوكو (ميشال) : جنولوجيا المعرفة . ترجمة : أحمد السطاتي / عبد السلام بنعبد العالي توفال . 1988 ص :
13 .

9 (نفسه : ص 13 .

Lintvelt (7) : Essais de Typologie narrative, le point de vue, théorie et analyse (10
José Corti, 1981

Todorov (T) : Les catégories du récit littéraire, Ibidem P. (11

Booth (W) : Distance et Point de vue, in : Poétique du récit du récit , point 78, (12
Seuil 1977. pp. 92/93.

Kayser (Wolfgang) : qui raconte le roman ? in : Poétique du récit p. 71. (13

أرقام الصفحات في المتن تحيل على هذه الدراسة

14 (- 15) نفسه : ص 72.

16 (نفسه : ص 80.

Krysinski (W) : Carrefours de Signes, Essais sur le roman moderne, Mouton, (17
1981, p112.

18) نفسه : ص 112.

19) نفسه : ص 115 .

20) من المعلوم أن (Philippe Lejeune) حاول في مؤلفاته المتعددة أن يحسم في هذا الاشكال باعتماده على جملة من المنطلقات التي تحاول تخصيص الجنس الأوتوبيوغرافي والتععيد له قصد استخلاص العديد من العوامل المنظمة له ، راجع بهذا الشأن مثلا :

- Lejeune (Ph) : Le pacte autobiographique Collection Poétique éd. Seuil. Paris 1975.

- Lejeune (ph) : Je est un autre (L'autobiographie de la littérature aux médias), Col. Poétique. Seuil. Paris 1980.

21) كريزنسكي (ف) : م. م. س. : ص 117.

22) تودوروف (ت) : الشعرية ترجمة : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة . توبقال 1987 ، ص 54

23) نفسه - ص 56 .

24) نفسه : ص 56 .

25) Todorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique , p . 415 .

26) نفسه : ص 415 .

27) Genette (Gerard) : Figures III , Seuil 1972 P . 203 .

28) نفسه : ص 213 .

29) Todorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage seuil 1979 p411

30) تودوروف (ت) الشعرية . م. م. س. ، راجع صفحات : 50/45 .

31) يتعلق الأمر هنا بكتاب : . Pouillon (j) : Temps et roman , Gallimard 1946 .

(32) للمزيد من التفصيل يحسن مراجعة . Todorov (T): Littérature et signifi-cation Larousse . 1967,PP 79/80 .

(33) راجع : . Bal (Mieke) : Narration et Focalisation , in : poétique N 29 / 1977 .

(34) للمزيد من التفصيل انظر : . Genette (G) : Nouveau Discours du récit, Seuil 1983 , P . 49 .

(35) Genette (G) : Figures III , Seuil 1972 , PP 206/207 .

هكذا نجد أنفسنا في العنصر الأول أمام سارد يقول أكثر مما تعرفه الشخصيات ، بينما يركز العنصر الثاني على أن الأحداث « تمر عبر » وعى الشخصية (أو عدة شخصيات إذا كان هناك تبئير داخلي متعدد) ، أما في العنصر الأخير فإن السارد لا يحكى إلا ما هو قابل للدراك بالنسبة للملاحظ المفترض بدون أية قدرة « للمرور داخل » أية شخصية من الشخصيات . والمزيد من التفصيل يحسن مراجعة :

Vitoux (Pierre) : Le jeu de la Focalisation , Poétique N51 Septembre 1982 , P 359

(36) نقلا عن Genette (G) : Figures III , P 204

(37) كريزنسكى (ف) : م.م.س ص 104 .

(38) نفسه : ص 104 .

(39) نفسه : ص 119 .

(40) نفسه : ص 119 .

(41) نفسه : ص ص 117-118 .

(42) نفسه : ص 122 .

(43) نفسه : ص 133 .

(44) نفسه : ص 117 .

(45) Van Rossom - Guyon Francoise : perspective ou point de vue poétique 4-1970

ضمن : ناجي (مصطفى) : نظرية السرد من وجهة النظر إلي التبئير : منشورات

الحوار 1989 . ص ص 13-14 .

46 (كريزنسكى : م.م.س : ص 108-109 .

Genette (G) : Figures III , ibidem PP 262 / 263 (47

وهى تقريباً نفس الوظائف التى أعتمدت عليها (سوزان سليمان) حيث ميزت بين
الوظائف الآتية : الوظائف السردية / الوظيفة التفسيرية / وظيفة التواصل / وظيفة
الشهادة / الوظيفة التأويلية . انظر : Susan Rubin Suleiman : Le roman à Thèse ou l' autorite fictive . P.U.F. 1983 P . 194 .

Dolezel (Lubomir) : Narrative Modes In Czech Litterature, Toronto Univ (48
Press . 1973 .

نقلا عن : ناجى (مصطفى) نظرية السرد م.م.س : ص ص 100-101

49 (نفسه : ص 101 .

السارد فى رواية (مالك الحزين) :

التراكب والوظيفة

تحدد وظائف السارد فى رواية (مالك الحزين) بوجهة النظر التى يظهرها الخبر الروائى ، ولوجهة النظر تلك خاصية أساسية تميز منظوره السردى عبر اختيار مركزى يؤشر عليه التراكم الامتدادى لعناصر الحكاية ، وتؤكد دلالة هذا التراكم على حضور السارد ضمن المحكى عبر التنوع فى طبيعة المواقف الحكائية ، ولذلك نجد أنفسنا أمام اعتبار هذا السارد المنظم الأول لمنطق الحكى بامتلاكه لسلطة السرد وللوظيفة السردية التى لا تنوع فى دوره الحكائى فحسب ، وإنما تحافظ على منظوره فى الحكى والسرد . من هذه الزاوية ، وتبعاً لامتدادات هذه الوظيفة السردية ، تحقق رواية (مالك الحزين) وظيفة أخرى موازية تحيل أساساً على الوظيفة التواصلية كخاصية مميزة للوظيفة السردية التى يؤسس ميثاقها التواصل السردى ، فى ارتباط بالتمظهرات النصية التى تكشف عن العديد من الانتظامات المميزة لوظائف السارد فى هذا النص الروائى على وجه الخصوص ، وليس بالإمكان حصر هذه الانتظامات دون مراعاة للسياقات النصية التى تميز رواية (مالك الحزين) ، ولذلك يتم عرض هذه الانتظامات وربطها « برؤية سردية متنقلة » تركز على صيغ معينة فى بناء الخطاب وطرائق رصد اشتغال الصوت السردى ، بما فى ذلك صوت السارد نفسه ، وصوت الشخصيات الروائية .

ويبدو أن التقطيع الفقراتى من أهم السياقات النصية الراصدة لوظائف السارد فى رواية (مالك الحزين) ، وبما أن السبيل الذى يوجه هذا التحليل يركز على تلك الوظائف ، فإننا نشير إلى أن هذا النص الروائى يكسر من رتبة المحكى عبر الالتجاء إلى تعدد صيغ منظور الصوت السردى الذى يستهدف تركيب سياقات حديثة تنوع فى طبيعة المسرود ، ولذلك فإن احتواء طبيعة المسرود

على تلك السياقات الحديثة تجعل من حضور السارد الموجه الرئيسى للتفاصيل والأخبار الروائية ، وهو بذلك صوت حكاى يؤكد حضوره فى استقلال عن وظائف الشخصيات الروائية ، والواقع أن رواية (مالك الحزين) لا تتنوع فى خطاب الشخصيات ، وإنما يأتى خطابها مضمنا ضمن المحكى ومؤطرا بخطاب السارد نفسه ، الذى لا يخلق مسافة بينه وبين الشخصية ، من جهة ، ثم بينه وبين العالم الحكائى إلا من خلال الاعتناء بضمير الغائب ، هذا الاعتناء هو ما يمكن السارد ، من جهة أخرى ، بتنوع الطرائق الأسلوبية ومواصفاتها المتعددة

وعلى هذا النحو ، يفتح الخطاب الروائى فى رواية (مالك الحزين) على مقاطع حكاية تجنح نحو توليد شكل روائى جديد صيغة وتركيبا ، عبر اعتماد السارد على التنوع فى حالات الإدراك لرصد عناصر الحكاية استنادا على صيغتين أساسيتين تحيل أولاهما على تقنية التراكم الامتدادى ، وتحيل ثانيهما على تقنية المقطع الوصفى ، وتلك على وجه الدقة صيغتان راصدتان لوظائف السارد لا تنفصلان عن حالات الإدراك التى تتركب بمظهراته ، ومن ثمة ، فإن التركيز على وظائف السارد يستند على اختيارات نصية توجه طبيعة المحكى وتعين معطياته ، وهذه فرضية أولى ينطلق منها تحليلنا ويعمل على توضيحها بغية تحديد تلك الاختيارات .

وليست تقنية التراكم الامتدادى التى يعتمد عليها السارد منذ مفتتح هذا النص الروائى ، سوى مظهر أولى من مظاهر حالات الإدراك التى تميز بنية الخبر الروائى ، وللتراكم الامتدادى علاقة بالتقسيم الفقراتى وتعاقب السياقات الحديثة ، أنه ، بعبارة أخرى ، اجراء سردي مميز للبرنامج الحكائى لرواية (مالك الحزين) ، وهذا ما يمكن ذلك الإجراء من استثمار مرجعيات متعددة قصد التقاط تفاصيل واقع الشخصيات ، فيصبح التراكم الامتدادى ثابتا من ثوابت النص الروائى فى إيصال المعنى ، وتعدد منظورات الحكى ، فما هى ، إذن ، وظيفة / وظائف هذا التراكم الامتدادى الذى يوظفه السارد ؟ وما طبيعة الخصوصية التى تميز المحكى ، الذى وإن كان يحافظ على أحادية المنظور

السردى فى تقديم الخبر الروائى ، فإنه ينوع ويعدد أيضاً فى منظورات الحكى
تبعاً لخصوصية التراكب الامتدادى ؟ . .

تأسيساً على بعض مقترحات التصور العام الذى يعرضه كل تساؤل على
حدة ، يمكننا القول أن السارد فى رواية (مالك الحزين) لا يعدد فى مظاهر
الأصوات الساردة ، وإنما - باعتماده على تشخيصات التراكب الامتدادى -
ينوع فى منظوراته الذاتية للحكى ، ويكشف لنا بذلك عن رغبته فى خلق عالم
تخيلى انطلاقاً مما تستهدفه تلك الرغبة من استثمار مجالات واقعية محتملة
يشكلها الخطاب الروائى ، ومن المحقق إذن ، أن وظيفة هذا التراكب الحكائى
الامتدادى لا تنفصل عن وظائف السارد فى امتلاكه للوظيفة السردية أو الوظيفة
التواصلية وما تقدمانه من امكانيات أولية لتحقيق البرنامج السردى ، ويلزمنا هذا
الاعتبار الأولى الانطلاق ، فى تحديد وظيفة التراكب فى علاقتها مع وظائف
السارد ، من الفرضيات التالية :

أ - ضرورة التركيز على ارتباط التراكب الامتدادى بصوت السارد وبرؤيته
السردية التى تجعل المحكى عمرماً متأرجحاً بين الوجود والإمكان ، إنطلاقاً من
اعتبار الرؤية السردية علاقة قائمة بين السارد والعالم المشخص (7) .

ب - دور التراكب الامتدادى فى خلق مجموعة من الاختيارات السردية التى
تمكن السارد من تنويع خطابه ، كما تعمل نفس الاختيارات على التنويع أيضاً
فى خطاب الشخصية الروائية ، وهو الخطاب الذى غالباً ما يظل تابعاً ومؤطراً
بصوت السارد الفعلى .

ج - يأتى التراكب الامتدادى ليجعل القارئ مضطراً لأخذ مسؤولياته تجاه
النص ، وتجاه العالم الروائى الذى هو بصدده إبداعه من خلال جميع المراجع
التخييلية للغة الأدبية (8) ، ومن ثمة ، فإن التركيز على دور القارئ يقدم بدوره
امكانية موازية للوقوف عند تميز مستويات توظيف التراكب الامتدادى من خلال
الحرص على إعادة تركيبه والربط بين عناصره ومكوناته .

د - التجاء السارد نفسه إلى تقطيع الواحدات مشيراً إلى الانقطاعات ، إضافة إلى الانتقال من نمط للتشخيص إلى نمط آخر (9) ، وهذا الالتجاء هو ما يكشف لنا وعى السارد نفسه باختياراته السردية وطرائق صوغه للتراكب الامتدادى .

ولنا أن نعترف منذ البداية ، على أن هذه الفرضيات الأربعة المتعلقة بالتراكب الامتدادى للخبر الروائى ، تفترض علاقة جدلية بوظائف السارد ، وتؤكد على دلالة التنويع فى البنية السردية وبناء المشاهد الروائية ، يقودنا هذا التوضيح ، إلى عرض أربع محددات نصية للتمثيل على خصوصية التراكب الامتدادى فى رواية (مالك الحزين) ووظيفته باعتباره وسيطاً تخيلياً ، أى باعتباره رابطاً مباشراً لعناصر الحكاية والرؤية السردية . .

ولعل ما حفزنا على الوقوف عند هذه المحددات النصية ، كونها توضح لنا بشكل جلى اختيارات السارد نفسه لتعدد منظورات الحكى ، وهو التعدد الذى يؤكد حضور السارد وخلق المسافة الضرورية بينه وبين الشخصيات الروائية ، كما يؤكد أيضاً ما اسميناه آنفاً « الرؤية السردية المتنقلة » التى تمكن السارد من ملاحقة تفاصيل الحكاية من مواقع مختلفة :

ص 9 : " مد يده إلى كوب
الشاي الكبير الدافئ . وقام
يوسف النجار واقفاً . "

ص 10 : " تناول ساعته من
بين الكتب والمجلات المكوّمة
على سطح المكتب وخرج إلى
الصالة وهو يحمل كوب الشاي
الكبير الفارغ "

ص 16 : " وقال أنه سوف يقوم
بعد قليل ليُعرف الأخبار .
وطلب منه أن لا ينصرف حتى
يعود . ونظر يوسف النجار إلى
ساعته وقال إنه سوف يبقى
لمدة نصف ساعة أخرى لأنه
مرتبط بموعد في وسط
البلد . "

ص 32 : " عندما ابتعد الأمير
عوض الله ليُعرف ما جرى بين
المعلم صبحي والمعلم عطية
في مخزن حديد التسليح . ظل
يوسف النجار واقفاً في مدخل
المقهى . كان بوسعه أن يقضي
نصف ساعة قبل نزوله إلى
وسط البلد ليلتقي مع
فاطمة "

ص 38 : " وتراجع الأمير إلى
الخلف وجلس على سور
الشاطئ الحجري القصير ،
وأشعل سيجارة وقال : " الله
يخرب بيتك يا شيخ حسنى " "

ص 45 : " وعندما انتهى الأمير
عوض الله من سيجارته ، قام
واقفاً من على السور الحجري
القصير ، وابتعد قليلاً على
حافة الشاطئ في اتجاه كوبري
إمبابة ... "

ص 84 : " وقفز جابر من
مدخل الدكان وأخبرهم أنه
سوف يذهب بعد قليل لكي
يحضر اللبن والزيادي من
الزمالك .. . "

ص : " قفز جابر من فوق
طاولة البيع ، وركب الدراجة
السوداء ذات القفص الحديدي
الكبير (...) يريد أن يذهب
إلى الزمالك لكي يأتي باكياس
اللبن وعلب الزيادي . "

(نماذج من المحدثات النصية للتراكيب الإمتدادي)

وهكذا يبدو جليا من خلال ما أوردناه من نماذج ، أن حضور السارد يرتبط فى هذا النص الروائى بالعديد من الاختيارات السردية التى تميز خطاب السارد وتمنحه وظيفة سردية تجمع بين الحدث التخيلى والحدث المحتمل ، ويأتى خطاب الشخصية الروائية غير منفصل عن خطاب السارد الذى يؤطر مواقفها وينقل كلامها اخبارا وقولا ، وهذا ما تؤكد (عليه) النماذج السالفة التى ، وأن استقلت ضمنها الشخصية الروائية بسلطة الكلام ، فانه استقلال لا يتحقق إلا بالقدر الذى يسمح به خطاب السارد ، فيأتى خطاب الشخصية منقولا وغير منفصل عن رؤية السارد الخلفية للأحداث ، وغير منفصل أيضا عن الرؤية السردية المنتقلة التى تلاحق الشخصيات الروائية وتسير حركاتها من الخلف ، وبالإمكان تحديد استنتاجاتنا الأولى بخصوص تلك المحدثات النصية للتراكب الامتدادى فى العناصر التالية : 1 - تأكيد كل محدد نصى على مستوى التراكب الامتدادى على دور السارد فى البناء العام لعناصر الحكاية واضطلامه بوظيفة الشاهد على التفاصيل ، ما دامت الشخصية الروائية لا تستقل بالحكى وإنما يؤطر خطابها بحضور السارد ودوره المركزى .

2 - تبرز لنا تلك التراكبات الامتدادية من ناحية ثانية وظيفة المراقبة على حضور السارد من تركيب مظاهر الحكاية وتتبع عناصر الحدث وأوضاعه المختلفة ، وتؤكد وظيفة المراقبة على حضور السارد الفعلى ضمن السياق الحدثى، وهو الحضور الذى ينوع فى الأدوار السردية للسارد تبعا للخصوصيات التى تطبع هذا النص الروائى خاصة على مستوى التقطيع الفقراتى .

3 - يؤكد السارد فى هذه التراكبات الامتدادية على حضوره المستقل واقتصره على وظيفة ثالثة هى وظيفة الرصد ، انطلاقا من طبيعة المسافة التى يخلقها بينه وبين الشخصيات الروائية ، ثم بينه وبين العالم المحكى .

تمدنا هذه التصورات الثلاثة ، بتشكلات اختيار تقنية المقطع الوصفى المشكل أيضاً لحالات إدراك السارد ، ومن المؤكد أن هذا الاختيار يكتسى أهميته على مستوى اشتغال الملفوظ السردى والتنويع فى طبيعة المحكى ما دام

المقطع الوصفى يشكل بدوره وحدة حكائية تكسر من طولية السرد ورتابته ، ويأتى المقطع الوصفى مؤطرا بصوت السارد منذ افتتاحية رواية (مالك الحزين) ، على أن القطع الوصفى لا يمتاز بالاستقلالية عن الوظيفة السردية التى ينجزها السارد ، وهذا ما يفضى بنا إلى تأكيد وإبراز العلائق التى تربط بين السردى والوصفى وأهميتها فى تنويع الشخصيات الممكنة لخطاب السارد ، وما دام من الممكن أن نتصور الوصف مستقلا عن السرد ، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدا فى حالة مستقلة (10) ، لهذا التصور متطلباته ووظائفه ، كما أنه يمتلك وضعاً خطابياً ضمن البرنامج السردى . إن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف (11) ، ومن ثمة يصبح المقطع الوصفى وضعاً خطابياً يعتنى بنمطين أساسيين : نمط الحالة ونمط الفعل ، وبذلك يشكل كل نمط على حدة خصوصية مميزة لخطاب السارد ولحالات الإدراك التى يظهريها ضمن المحكى ، وبذلك يعمل المقطع الوصفى على تحطيم الإيهام بالواقع ليفسح المقطع عدة احتمالات نصية تركز على ما يمكن تسميته مؤقتاً « بالوصف التعيينى » الذى يتجاوز حدود الأوصاف الجاهزة أو المحاكاة التى تركز على سمة أساسية تحيل على إنتاج تسلسل دلالى دائم التذبذب ، لأن التصوير يستند إلى مرجعية اللغة ، أى على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية (12) ، ويعتنى بطبيعة الصوغ المشهدى ، ويوظف خطاب السارد فى رواية (مالك الحزين) ضمن هذا التراكب الفقراتى بعض المقاطع الوصفية التى تنوع فى طرائق اشتغال البنية السردية ، وبالتالي فإن الموقع الذى توظف ضمنه تلك المقاطع ، يرتبط إجمالاً بوظائف السارد التى أبرزها تحليلنا السابق للتراكب الامتدادى ، يفتتح السارد نصه الروائى بالمقطع التالى :

« كانت بالأمس قد أمطرت ، مطرا كثيراً ، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحواري الضيقة . أما اليوم فانها كفت ولم تمطر ولا مرة واحدة ، مع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهى غائبة . فان الجو كان أكثر دفئاً ، ومنذ قليل ، جاء المساء مبكراً ، الرواية : ص 9 . »

وإذا كان هذا المقطع يشكل النواة التقديمية التي ينطلق منها السارد في صياغته للخبر الروائي ، فإنه يراهن أيضاً على الوظائف الثلاثة للسارد باعتباره شاهداً ومراقباً وراصداً ، ومن ثمة ، فإن الاحتمال النصي المركزي الذي يحيل على حالة إدراك السارد ، يقتزن في هذا المقطع الوصفي التعييني بنمط الحالة كوضع خطابي يعتمد على التوازي والتشكل من خلال العناصر التالية :

اليوم	الأمس
لا مطر	مطر

ففي هذا الجزء الأول من النص ثمة جدلية أخرى بين المطر والجفاف ، بين الأمس الذي أمطرت فيه الدنيا واليوم الذي كفت فيه ، بين طلوع الشمس وغياها ، وبين برد الأمس ودفء اليوم ، بين الضوء والظلمة التي يشي بها مقدم المساء المبكر ، (13) أما بخصوص نمط الفعل فإن السارد يركز في المقطع الوصفي الموالي على ثلاثة أفعال ترتبط بيوسف النجار :

– إزاحة البطانية عن نصفه الأسفل .

– الجلوس على الكنية .

– تناول كوب الشاي الكبير الدافئ .

ويأتي توظيف هذا النمط الفعلي مقترنا بوصف تعييني لعناصر الحجرة الخارجية ، ويشكل بذلك هذا المقطع الوصفي علاقة بالتراكبات الامتدادية اللاحقة ، والتي تركز خاصة على المواقف المرتبطة بيوسف النجار ، نقرأ في هذا المقطع الوصفي ما يلي :

« في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة ، ازاح البطانية عن نصفه الأسفل ، وجلس على الكنية وهو يدارى ساقيه بطرف الجلباب ، جلباب أبيه ، كان شيش النافذة مغلقاً وراء الستارة التي تباعدة فيها الزهور الدقيقة الباهته ، وضوء آخر النهار يأتي عبر اللوح الزجاجي المحبب أعلى الباب الخشبي المغلق . مد يده إلى كوب الشاي الكبير الدافئ . وقام يوسف النجار واقفاً .

(الرواية ص 5) « . وبذلك يقدم لنا هذا المقطع الوصفى جدلية أخرى موازية من خلال الثنائيات التالية :

الداخل / الخارج : (الحجرة الخارجية - الوسعاية الصغيرة) .

النوم / اليقظة : (ازاح البطانية - جلس على الكنبه) .

الأب / الابن : (يدارى ساقيه بطرف الجلباب - جلباب ابيه) .

الداخل / الخارج : (شيش النافذة المغلق - ضوء آخر النهار) .

وتؤكد الاعتبارات السابقة على ضرورة اعتبار المقطع الوصفى عنصراً من عناصر البنية السردية التي تنوع في خطاب السارد باعتباره شاهداً ومراقباً وراصداً للخبر الروائي ، كما تؤكد النماذج النصية على أن المحكى لا يكفى لوحده لصنع المحكى ، غير أن هذا الأخير لا يقضى الوصف (14) ، وهذا معيار ثابت يستهدفه السارد كشرط ضرورى لتقديم الوقائع الحكائية عبر ميثاقين أساسيين لهما قوتهما الإجرائية : الميثاق المرجعى والميثاق الروائى ، وهما الميثاقان اللذان ينوعان فى بنية الخبر الروائى ويعلمان على توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحدثى المقصود ، ومن ثمة ليس المقطع الوصفى فى رواية (مالك الحزين) مجرد تنويع سردي ، ولكنه رابط يحيل أولاً على ثلاثة وحدات : الثيمة ، التي تؤثر على متوالية من الأشياء الموصوفة ، والحدث : بحيث يقود المقطع الوصفى لحدث جديد عبر ارتباط الموصوف بالحدث نفسه ، وأخيراً ، الفاعل ولعلاقته بالوصف أو المقطع الوصفى ، تمكنا علائق السارد بالمقطع الوصفى من تحديد الاستنتاجات فى العنصرين التاليين :

1 - بما أن المقطع الوصفى ، ليس مجرد تنويع سردي فإن السارد لا يقدمه أيضاً باعتباره مقطعاً استطرادياً ، وإنما يوظفه باعتباره مقطعاً توجيهياً للأحداث الروائية التي سيأتى عرضها فيما بعد ، ولذلك يسعى السارد عبر هذا التوظيف إلى خلق « فضاء مشترك » مع القارئ على امتداد السرد الذي يستحضر لحظات تعكس نمطية الواقع .

2 - إن علائق السارد بالمقطع الوصفى تجعل من غير الممكن الحديث عن استقلال هذا المقطع عن مورفولوجية الشكل الروائي من حيث علاقاته بالمرجع أو الرؤية للعالم .

تلك إذن بعض الشخصيات الأولية التي يعتمد عليها السارد للتنويع في حالات الإدراك لرصد عناصر الحكاية اعتماداً على تنقية التراكم الامتدادى وتقنية المقطع الوصفى ، وهى شخصيات مكنتنا من تحديد بعض مظهرات السارد واختياراته فى تقديم الخبر الحكائى ، وتلزمنا هذه الملاحظات الأخيرة بمسألة أوضاع السارد فى رواية (مالك الحزين) التى تشكلها تحقيقاته النصية لاستكمال المظهر العام لوظائفه المباشرة ومنظور الأدوار التى يضطلع بها ، كما تلزمنا أيضاً بتحديد خصوصيات خطاب السارد وعلائقه بالعالم الحكائى ، ما دام هذا الخطاب ينوع فى طرائفه الأسلوبية ويعدد فى صيغها تبعاً لما يميز حضور السارد نفسه ضمن البناء العام للرواية .

ولا بد من التذكير مرة أخرى ، أننا بازاء رواية من روايات الكتابة (.....) ، رواية تنهض على تعدد المحاور على تشابكها وتعاكسها معا ، وتحاول أن تخلق واقعاً قصصياً به بدائية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ، بل محاولته المتعمدة للتملص من كل ما هو نمطى ونسقى ومألوف . فإبراهيم أصلان (. . .) يؤسس (مالك الحزين) بعيداً عن كل القواعد المتعارف عليها فى الرواية العربية : قواعد الأحالة الروائية وقواعد الصنعة معا (15) ، ولذلك يأتى الاعتناء بالسارد كنسق خطابى ضمن إطار الخصوصيات الكتابية التى تقدمها رواية (مالك الحزين) ، تلك الخصوصيات التى تؤكد على أوضاع السارد ومنظور الأدوار الخاصة بوظائفه ورؤيته السردية ، وتلك مستويات تحليلية تمنح لخطاب السارد تفرد ، وتميزه ، بما أنه صوت سردي يؤطر الأحداث والمشاهد .

وتمكنا وظائف السارد ، من الوقوف عند الأدوار النصية للسارد ، وهى أدوار محايدة أو حيادية يكتفى فيها بمتابعة وملاحقة تصرفات الشخصيات

الروائية دون أن يعلن عن حضوره بطريقة مباشرة ، لتظل تلك المتابعة أو الملاحقة مقترنة برؤية سردية خلفية تطال جميع مقاطع النص الروائية . نقرأ مثلاً في الفقرة التالية ما يلي :

« تناول ساعته من بين الكتب والمجلات المكومة على سطح المكتب وخرج إلى الصالة وهو يحمل كوب الشاي الكبير الفارغ ، كان المقعد الكبير الموجود بالصالة خالياً ، وأحد الصبية ينام على الكنبه القريبه ، وامرأة شابة تقف أمام الحوض فيما بين المطبخ والمرحاض . أما الأم ، فقد كانت تجلس على الكنبه الأخرى ، إلى جوار النافذة العريضة بزجاجها المغلق وشيشها المفتوح (الرواية : ص 11) » .

يتضح لنا من خلال هذا السياق النصي ، أن السارد الذي لا يكشف عن هويته في هذا النص الروائي - يكتفى برصد ومتابعة تحركات الشخصية الروائية مقتصرًا على ما ينعكس ضمن منظور رؤيته لمعطيات العالم الروائي ، ولذلك نراه يركز في هذا المقطع ، وفي غيره من المقاطع الأخرى ، على اعتناؤه بالأفعال الخارجية لتحركات الشخصية الروائية ، وهي الأفعال التي يصفها ليعلن عن حضوره في تشكيل سياق الحدث ، من ذلك التركيز على الأفعال التالية : (تناول ساعته - خرج إلى الصالة - أحد الصبية ينام على الكنبه - امرأة شابة تقف أمام الحوض - الأم تجلس على الكنبه الأخرى) ، غير أن وصف السارد لهذه الأفعال يتم ضمن صياغته للحدث الروائي ، الذي لا يشترك فيه مع الشخصية الروائية ، خاصة حينما يعمد إلى استثمار صيغ خطابية تنسجم مع طبيعة الوظائف التي يعلن عنها ، والواقع أن السارد بتنويعه لتشخيصات تلك الصيغ ينوع أيضاً ، وبشكل محايث ، في أدواره النصية تبعاً لتمييز الواقع والمواقع وتنميتها الحديثة . يقودنا هذا الفهم إلى صياغة التساؤل التالي : كيف يركب السارد باعتباره نسقاً خطابياً تخيلياً تلك الصيغ المختلفة ، وكيف يتم تقبلها ضمن المحكى الذي عادة ما تتقاطبه مكونات تخيلية واحتمالية ؟ مما لا شك فيه أن وجاهة هذا التساؤل تضعنا أمام الأشكال العامة التي يظهريها

السارد فى رواية (مالك الحزين) ، ولذلك نرى لزاما علينا تحديد عناصر الإجابة الممكنة ، والتي لا تنفى إمكانية وجود أجوبة أخرى محتملة ، فى العناصر التالية لكى ينسنى لنا الانتقال إلى محور آخر من التحليل :

1 - خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية :

يرتبط تحديد العلائق بين الخطابين بطبيعة البرنامج السردى الذى ينجزه السارد نفسه ، وهو البرنامج الذى ينطوى على العناصر المكونة لكل خطاب إن على مستوى الصياغة أو على مستوى التشكل ، ولذلك فإن الاعتناء بتلك العناصر المكونة يحيلنا على الأنماط السردية التى يوظفها السارد ليعرض لنا مظاهر الحكاية ، فيأتى خطاب السارد مؤطرا لخطاب الشخصية الروائية عبر جملة من الصيغ الخطابية التى تظهرها رواية (مالك الحزين) والتي سنعمل على تعيينها ضمن هذا التحليل .

2 - الميثاق المرجعى والميثاق الروائى :

لا يتعلق الأمر هنا بميثاقين منفصلين عن بعضهما البعض ، بقدر ما يتعلق الأمر بصيغتين خطابيتين تنوعان - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - فى بنية الخبر الحكائى ، وتعلمان عن توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحدثى المقصود لدى القارئ أو المتلقى ، ومن ثمة تعتنى رواية (مالك الحزين) بكل ميثاق وبالعلائق التى تربطه بالسارد ، بما أنها علائق تمكنه من رصد الحدود الممكنة لأدراك الواقع ، أو على الأقل إدراك نمط للواقع يسعى إلى تشخيصه ونقله والتعبير عنه فى هذا النص الروائى ، ولكل من الميثاق المرجعى والميثاق الروائى انتظاماتها النصية التى يعرض لها السارد فى مواقع متعددة تطال مكونات الفضاء والزمن والشخصيات ، بل وتطال أيضاً التركيب السردى العام لرواية (مالك الحزين) .

3 - المسارات النصية للرؤية السردية :

أكدنا فيما سبق أن السارد فى هذا النص الروائى يمتلك رؤية سردية متنقلة

ترتبط بمظهر « الرؤية من الخلف » ولذلك فإن مساراتها النصية تؤكد على رؤية أحادية لمنظور السارد الذي يعرض خبرة الحكائي ويرصد الأصوات الروائية عبر ضمير الغائب ، ومن الأكيد أن هذا التصور الأولي للرؤية السردية يحيل على إدراك المؤلف ذاته لاختياراته السردية ، على الرغم من أن هذا التصور لا يقر بكون السارد هو المؤلف ، ولكنه ، كما يقر ذلك (كايزر) ، شخصية تخيل تقمصها المؤلف .

ويبدو لنا أن هذه العناصر الثلاثة تمدنا بإمكانية تحليلية لتعيين مميزات خطاب السارد ودوره في تشكيل تخيل روائي عبر تميز صياغة الخبر ، ولذلك تعتنى رواية (مالك الحزين) بعلامات السارد وتنوع في مظاهرها تبعاً لتنوع بنيات الحكى وتداخل العناصر الثلاثة التي عرضنا لها آنفاً ، وهي العناصر التي تعدد في وظائف السارد سواء في علاقة مع الشخصية الروائية أو الميثاق المرجعي لبنيات الخبر الروائي والمسارات النصية لطبيعة الرؤية السردية . .

من هذا المنطلق يساهم التقطيع الفقراتي الذي حددنا بعض خصوصياته في بداية هذا التحليل في تعيين مظهرات السارد على امتداد هذا النص الروائي من مواقع مختلفة باختلاف سياقات الحدث وتمفصلاته ، وباختلاف زوايا النظر التي يتابع عبرها السارد حركات الشخصيات ومصائرهما تتدرج إذن ، علاقة خطاب السارد بخطاب الشخصية الروائية ضمن طابع التقطيع الفقراتي ، الأمر الذي يمكن السارد من تركيب مكونات وعناصر تلك العلاقة التي تقوم على جدلية التداخل بين محافل الزمن والفضاء والحدث وغيرها من المحافل التي تؤسس البناء العام لرواية (مالك الحزين) . وهكذا يبدو من غير الممكن تحديد معطيات خطاب الشخصية الروائية بمعزل عن مرتكزات خطاب السارد ، خاصة إذا علمنا أن أي تناول لعالم الشخصيات في (مالك الحزين) لابد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . فإبراهيم اصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية في هذه الرواية (. . .) ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد شخصيات تقف في المسافة الفاصلة بين كونها الفاعل للحدث في النص

أو كونها مجرد جزء من مادة إظهار الوصفى أو الواقعى (16) ، ولذلك يأتى خطاب الشخصية الروائية تابعاً لسلطة السارد الذى يؤطر خطابها وأوضاعها النصية ، موظفاً فى ذلك مجموعة من الطرائق الأسلوبية لصوغ بناء خاص للخبر الروائى وفق المنظور الذى يستقل به والذى يمكنه من امتلاك تلك الرؤية السردية المنتقلة والراصدة لكل الأحداث والتفاصيل ، وهكذا يعتمد السارد فى صوغ ملفوظه السردى المتعلق بالشخصية الروائية على اختياريين أساسيين لهما امتداداتهما الدلالية التى يستوجبها التقاطع الحكائى ، ويتعلق الأمر بـ :

1- اختيار السارد للتخلى عن وصف الشخصية الروائية .

2 - اختيار السارد للتخلى عن الشخصية الروائية المركزية .

ويفترض كل اختيار ، على مستوى الاشتغال السردى ، ضرورة التعامل مع خطاب الشخصية الروائية من المنظور الذى يرصده السارد بناء على الاختياريين السابقين ، واللذين تفصح عنهما الرواية بشكل جلى ، وتلك خاصية تكرر سلطة السارد فى هذا النص الروائى قد لا يسهل عنها بمعزل عن خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية فى علائقها المتبادلة والممكنة ؟ من صيغ هذا السؤال ننتقل إلى المحور الموالى من تحليلنا بهدف حصر وتقديم بعض العناصر التى تفترضها الصيغة الجوابية الموازية :

يحتل فى رواية (مالك الحزين) وضعاً مميزاً ، ولذلك فإن ما تستهدفه هذه الصيغة الجوابية ، هو تحديد بعض خصائص ذلك الوضع ودوره فى تشكيل عناصر التخيل الحكائى ، كاختيار أولوى ، من بين إختيارات أخرى ، لحصر مظهرات ووظائف السارد فى هذا النص الروائى وفق أنماط الحكى التى يعرض لها ، ولذلك فإن مقارنة خطاب السارد فى رواية (مالك حزين) ضمن علائقه بخطاب الشخصية الروائية ، تمكنا من تحديد مواصفات للقراءة التى نرومها فى هذا القسم ، وهى المواصفات التى تتركز على عنصرين يرتبطان بالوضع العام

للسارد وهما : التراكم الامتدادى والتصويغ التبليغى ، ولكل عنصر خصوصياته المرتبطة بسياقات الحدث وبنائها السردى ، على أن خطاب السارد ، وإن كان يركز على هذين العنصرين ، فلائنه ينوع أيضاً فى علائقه مع خطاب الشخصية الروائية . وهو التنوع الذى يدفعنا إلى طرح السؤال التالى ، على الرغم من أننا لم نتقدم بعد فى تحديدنا لكل عنصر نصياً :

هل يتعلق الأمر فى هذا المستوى من التحليل بالحديث عن مجرد تقنيات شكلية فى إطار صنعة الكتابة ، أم أن الأمر يتعلق بمجرد انقلاب شكلى فى قواعد الإحالة على الواقع النصى عبر ملاحقة السارد ورصده الأفعال الشخصية الروائية ؟ وعلى ضوء هذه الاعتبارات يمكننا الوقوف عند مميزات كل عنصر على حدة دون الإخلال بالمنظور الذى حددته الفقرات السابقة ، وحينما يتم الحديث عن التصويغ التبليغى ، فإننا نقصد به ، حدود الاخبار السردى وصيغه فى بناء مختلف منظورات حكي الأحداث أو حكي الأقوال ، والوقوف عند دلالاتها وتبدلاتها التى يعرض لها الخطاب المسرود والخطاب المنقول والخطاب المعروض وخطاب الأسلوب المباشر وغير المباشر وغيرها من الخطابات التى تميز وضع السارد ، وهكذا نلاحظ بأن حدود الاخبار السردى تقودنا إلى ضرورة الاعتناء بصيغة عرض ذلك الاخبار انطلاقاً من اعتبار أساسى يراهن على أهمية الطريقة التى يقدم لنا السارد بواسطتها القصة أو الحكاية وطرائق اشتغالها .

وإذا كنا فى تحليلنا السابق قد ركزنا على أهمية التراكم الامتدادى الذى يوظفه السارد فى تقديمه للخبر الروائى عبر رؤية سردية متنقلة ، ومثلنا على ذلك بالعديد من الفقرات النصية ، فإن نفس التراكم يلجأ إليه السارد للوقوف عند حدود الاخبار السردى وبناء منظورات الحكى ، ولذلك تأخذ الرؤية السردية للشخصية الروائية فى بعض المقاطع بناء دائرياً وامتدادياً يؤطره حضور السارد الفعلى فى رصد التفاصيل ، ويتجلى هذا التراكم الامتدادى مثلاً فى المقطع السابع من صفحة (28) ، والذى يفتح بالفقرة التالية :

« عندما ابتعد المعلم رمضان عن المقهى ، تخطى الأسطى قدرى الإنجليزى عن حرصه الزائد وأراح نفسه فى وقفته الطويلة ، واستمر يراقب من بعيد ، حتى خرج الشيخ حسنى برفقة رجل ضئير آخر . »

ويأخذ التراكم الامتدادى فى هذه الفقرة بعدين أساسيين ضمن خطاب السارد ، بحيث يرتبط البعد الأول بالملفوظين التاليين :

- ابتعاد المعلم رمضان عن المقهى .

- خروج الشيخ حسنى برفقة رجل ضئير آخر .

وهما الملفوظان اللذان يحيلان على موقفين مختلفين عرض لهما السارد من قبل وأد رجهما ضمن الرؤية السردية للأسطى قدرى الانجليزى ، وعلى هذا الأساس يعود بنا الملفوظ الأول إلى الفقرة الآتية :

« وقام غاضبا - أى المعلم رمضان - فوقعت البرتقالات الثلاث من حجره وجن جنونه واندفع يضربها ويخفيها تحت المقاعد وخرج مسرعا واتجه إلى شارع مراد - وجلس عند مدخل دكانه بقامته القصيرة الممتلئة (الرواية : ص 18) . »

بينما يعود بنا الملفوظ الثانى إلى الفقرة التالية :

« وكان الأسطى يعتبران هذا الشيخ القذر هو الذى أضاعه أكثر من أى واحد آخر غيره ، ولذلك توقف فى مكانه ونظر إليه وهو يسحب زميله الأعمى ويتجه به ناحية الشاطيء . (الرواية : ص 21) . »

وإذا كان البعد الأول لهذا التراكم الامتدادى الذى ترصده شخصية الأسطى قدرى الإنجليزى يرتبط باسترجاع حدثى ، فإن بعده الثانى يظل ثابتا وأحاديا ، نقرأ فى الفقرة الأخيرة من هذا المقطع السابع ما يلى :

« وحينئذ تراجع الأسطى برأسه لأنه رأى سيد طلب الحلاق وهو يأتى من شارع مراد ويدخل إلى المقهى . (الرواية : ص 32) » .

إن ثبات وأحادية هذا التراكم الامتدادى يرتبطان بالموقع الذى ينقل من خلاله الأسطى قدرى الإنجليزى الخبر الروائى ، وهو الموقع الذى يحيل على موقف المراقبة التى يظهريها الخطاب بشكل دائرى .

وهكذا ، حينما يلجأ السارد لتقديم خبره الروائى استنادا على تقنية التراكم الامتدادى ، فإنه يرصد بذلك أفعال الشخصيات الروائية ومنطق الحكى نفسه وتراكم مكوناته استرجاعا واستباقا ، وهذا ما يؤكد لنا أن السارد باعتباره نسقا خطائيا يتعالق مع العديد من المحافل الموازية ، خاصة منها العنصر الزمنى الذى يساهم أيضا فى بناء ذلك التراكم ، ويبرز هذا العنصر جليا فى مقطع (الولد والمصباح) نوجزه فى التقابل التالى :

« وتراجع الأمير إلى الخلف وجلس على سور الشاطئ الحجرى القصير ، واشعل سيجارة (الرواية : ص 38) » .	« عندما انتهى الأمير عوض الله من سيجارته . قام واقفا من على سور الحجرى القصير . (الرواية : ص 45) » .
---	--

ويأتى الطابع الامتدادى ضمن خطاب الشخصية الروائية مكثفا فى شكل إشارة عابرة يرصد السارد تفاصيلها فى مقطع لاحق ، ولذلك يتضح لنا بان هذا الطابع ليس تنويعا سردياً فحسب ، ولكنه عنصر فاعل فى الربط بين مكونات الرؤية السردية التى يظهريها خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية عند تركيزهما على حدود الأخبار السردية ، ولذلك تكفينا الإشارة النصية التالية لفهم تلك الحدود وإبراز ما يميزها ضمن هذا التراكم الامتدادى :

« وعندما اقترب (الأمير عوض الله) من محطة التروالى باس رأي يوسف النجار واقفاً هناك فأسرع نأحيته . واعتذر يوسف بأنه لم يستطع أن ينتظره أكثر من ذلك لأنه مرتبط بموعد كما أخبره » (الرواية : ص : 45)

تحليلاً هذه النواة الحديثة على نسقية خاصة فى بناء منظور الحكى من خلال اعتنائها بالإشارة إلى تفاصيل سابقة بالموعد الذى يعلن عنه يوسف النجار ، وهو الموعد الذى يعرض السارد لتفاصيله فى المقطع السابق (المقطع التاسع : صفحات 42 / 43 / 44) ، مع العلم ، أن السارد كان قد أشار إلى نفس النواة الحديثة فى بداية هذا النص الروائى حينما قال :

« وقال أنه سوف يقوم بعد قليل ليعرف الأخبار ، وطلب منه (الأمير عوض الله) أن لا يتصرف حتى يعود . ونظر يوسف النجار إلى ساعته وقال أنه سوف يبقى لمدة نصف ساعة أخرى لأنه مرتبط بموعد فى وسط البلد (الرواية : ص 16) . »

ولنا أن نعترف بأن هذه الاعتبارات بالصيغ النصية المعبرة عنها والمحددة لوضع التراكم الامتدادى ، تشكل تأليفاً على جانب من الأهمية لمظاهر خطاب السارد الذى يتخذ من هذا التراكم نموذجاً خطابياً وتركيبياً لبرنامج السردى ، ولذلك ينصرف اهتمام السارد لرصد التحديدات الاستراتيجية للأفعال والحالات المحيطة بالشخصيات الروائية ، وهو رصد يتعالق مع ما اسميناه أنفاً بالمسارات النصية للرؤية السردية ، التى تؤكد - عبر معطيات التراكم الامتدادى - على الرؤية الأحادية لمنظور السارد ، ولا بد لنا من التأكيد فى هذا المجال ، على أن هذه المسارات النصية تؤطرها نواة حديثة مركزية تتخذ من الاسترجاع مرتكزاً لها مؤشرة بذلك على طبيعة المنحى التداولى الذى يؤطر ذلك التراكم ، وعلى طبيعة المنحى الإدراكى الذى تتطلبه تلك النواة الحديثة والمقامات السردية الناتجة عن هذا التأطير : ترتيب وتركيب الحدث التخيلى - المنظور الأحادى للسارد -

الواقع النصي الذي يتخذ من التراكم الامتدادي / الاسترجاعي مطية للوصف والعرض والأخبار والسرد والتشخيص ، ولذلك تتداخل المسارات النصية للرؤية السردية في رواية (مالك الحزين) بكل نواة حدثية مشكلة إحدى ثوابت الكتابة الروائية في هذا النص وفي الاسترسال السردى الذى يميزه ، والذي يمكن السارد من متابعة مشاهداته وسرد أحداثها ووقائعها ، ومن ثمة ، ولكي تتضح لنا المعطيات السالفة الذكر ، فإننا نقرن ، فى الجدول التالى ، ما سبقت الإشارة إليه عند حديثنا عن المحددات النصية للتراكب الامتدادي بما يميز خطاب السارد معتمدين فى ذلك على المسارات النصية التالية :

<p>ص 20 : « وابتسم المعلم رمضان وعاد لوجهه لونه الطبيعي وتنبه إلى أنه مازال يمسك البرتقالة التي قشرها في المقهى فقسمها نصفين ومد أحدهما إلى الأسطى سيد وهو يدفعه بكتفه لكي ينبهه » .</p>	<p>ص 48 : « أكل المعلم رمضان نصف البرتقالة الآخر ، وهو يتطلع إلى الأسطى سيد طلبة الذي كان يبتعد في شارع السوق »</p>
<p>ص 19 : « وعندما اشتد البرد اقترح الشيخ حسنى أن ينتقلوا للسهر داخل هذه (العين) الخالية ورحب الأسطى سيد وصاروا يسهرون في الدكان ويسمونهم العين . »</p>	<p>ص 50 : « في كل المرات التي كان الجاويش عبد الحميد يذهب فيها إلى العين كان يميل ويطل من تحت الباب ويلقى بالسلام حتى يتبينوه ويقوم المعلم رمضان ويرفع الحاجز الحديدي ويعود إلى مكانه بينما يكون الجاويش قد رفع الباب وانحنى إلى الداخل وانزله مرة أخرى</p>
<p>ص 44 : « ودخل وجلس على منضدة خالية . وطلب يوسف زجاجة من الروم . . وراح يشرب ويدخن . »</p>	<p>ص 56 : « يوسف النجار سكر من زجاجة الروم الصغيرة وطلب من سيد أن يأتيه بزجاجة أخرى » .</p>
<p>ص 49 : « اتجه يمينا إلى ميدان عرابي حتى شارعى الألفى . كان المدخل الخشبي لبار ريجال مغلقا . ودفعه بيده ودخل . »</p>	<p>ص 61 : « ... عندما خرج إلى شارع الألفى لم يجد شيئا ولكنه رآه مظلما بسبب إعلانات الكازينو المطفأة » .</p>

ص 63 : " وقام قاسم أفندى . . . وهو يطوى جريدته ويعيدها إلى جيب سترته . . . »	ص 53 : " وطوى قاسم أفندى جريدته وأعادها إلى جيبه . »
ص 79 : « وأدار وجهه (عبد الله القهوجى) لكى يدخل إلى المقهى وحينئذ فوجئ بالشيخ حسنى يقف أمامه غارقاً فى الماء والوحل »	ص 42 : « وشمر الشيخ حسنى كفه و مال قليلا . . وفجأة صرخ بكل ما يملك من قوة : غريق . »
ص 72 : « قفز الهرم الكبير واقفا فضحه العم عمران فى الميكروفون والحكومة والدنيا كلها عرفت مخبأه . »	ص 86 : « وكان الهرم الكبير يخبئ المخدرات فى جنيحة الجوافة تحت الشجرة . »
ص 106 : « اقترب جابر من كوبرى الزمالك لكل يعبره ويأتى بأكياس اللبن وعلب الزبادى . »	ص 93 : « يريد أن يذهب إلى الزمالك لكى يأتى بأكياس اللبن وعلب الزبادى . »
ص 107 : « ضم سترته على صدره وتقدم قليلاً ثم توقف وسط الطريق الموحد ودار بنصفه الأعلى ورفع رأسه . . . »	ص 97 : « واستمر ينزل (الشيخ حسنى) حتى وصل إلى مدخل حجرة أم روايح واقترب بإذنه من الباب وتصنت قليلا . ثم رفع قدمه عاليا وغادر البيت . »
ص 107 : « سمع طلقات البنادق وانفجارات القنابل المسيلة للدموع وصعد ورأى الدخان الكرية الذى يسد مداخل المدينة . . . تراجع يوسف النجار حتى مدخل العوامة التى هنا . »	ص 101 : « وانتبه (يوسف النجار) على صوت انفجار بعيد . »

مكونات التصويغ التبليغي في خطاب السارد :

ترتبط وضعية السارد في رواية (مالك الحزين) باعتماده الحكى بضمير الغائب ، ومن ثمة فهو سارد « برانى الحكى » Hétérodiégétique (17) يرصد علائق الشخصيات ويتتبع تفاصيل الأحداث والمواقف ، ونتيجة للاعتبارات التي ألمحنا إليها في تحليلنا السابق ، فان وضعية السارد ، هاته ، تلامس أكثر من غيرها مكونات التصويغ التبليغي التي تجعل منه بالفعل نسقا خطابيا يستحضر حركية الواقع ، وبدل أن يبرهن - ضمن لعبة غير مجدية - على مدى حقيقة هذا الواقع ، فإنه ينوع في وظائفه وفي اختياراته النصية باعتبارها انتظامات أساسية لتشكيل الحدث المحتمل والمفترض والتخيلى . . .

من هذا المنطلق ، يأتى الاعتناء بمكونات التصويغ التبليغي في خطاب السارد بتحديد علائقه بخطاب الشخصية الروائية إن على مستوى الصياغة أو التشكيل ، وإذا كان خطاب السارد يرد بضمير الغائب ، فذلك يعنى أنه خطاب يؤطر الشخصية عبر جملة من الصيغ التلفظية التي يستلزم منا وقفة خاصة لمعرفة بعض مكونات هذا التقاطب التبليغي ، الذى يمكننا حصر الدور المباشر للسارد في برمجة الحكى ، وملاحقته من الخلف لحركات الشخصيات الروائية - وهكذا نراه يعدد فى صيغ خطاب الشخصية ، إن على مستوى البناء أو التشخص اللغوى ، والتأكد على حضورها كمتكلمة ضمن ملفوظات الخطاب ، ولذلك يمكننا القول بصفة عامة ، إن مكونات التصويغ التبليغي توزع خطاب السارد ووظائفه بين الوقائع الحديثة وحالات التلفظ التي تراهن عليها المكونات التالية : الخطاب المسرود ، الخطاب المعروض ، الخطاب المنقول والحوار ، وأخيرا المونولوج ، وهى المكونات التى تستند على التصويغ التبليغي للتلفظ التخيلي وتعدد أوضاعه وتداخلها ، ويحيل هذا التصور المنهجى على فريضه مركزية تعتنى بتحيين خطاب الشخصية الروائية ورصد تلفظها ، إما بأسلوب مباشر أو أسلوب غير مباشر ، لتكتسب مكونات التصويغ التبليغي لخطاب السارد أهميتها فى تنويع الحكى ومراتبه وأوضاعه السردية عن طريق تضمين هذا الخطاب

برؤية سردية بإمكانها أن تعكس العلاقة بين ضمير الغائب (ذات التلفظ) وضمير المتكلم (موضوع التلفظ) ، وبين الشخصية والسارد (18) . ومن ثمة يأتي اهتمامنا بهذا التصويغ التبليغي للمميزات والخصائص الكلامية التي تمكننا من الانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى التخيل. وللتصويغ التبليغي رواية (مالك الحزين) دور أساسي في مقاربة علائق السارد بالعالم المشخص ، تلك العلائق التي تمكن من الانتقال من متتالية من الجملة الملموسة إلى عالم تخيلى ، بحيث تفقد تلك الجمل صلتها بمرجعها ، ولا يبقى بين أيدينا إلا خطاب سردي يوصى بعالمه الخاص (19) ولذلك فإن صلاحية هذا الطرح تمكن من مقاربة خطاب السارد ومكوناته الدالة التي تقدم إمكانية تنويع وتوزيع البرنامج السردى وموثيقه المرجعية والروائية التي تعلم ، عن توظيف الإيهامى والاحتمالى وخلق الانسجام الحثى المقصود لدى القارئ أو المتلقى ، من خلال اعتناء السارد بتنويع مظاهر وتجليات الخطاب الروائى .

وإذا كانت وجهة النظر تعين ضمن المحكى بضمير الغائب ، والمحكى بضمير المتكلم ، توجه نظرة السارد نحو شخصياته والشخصيات فيما بينها (20) ، فإنها تعين أيضا طرائق البناء النصى كما يعرض لها السارد نفسه (21) ، إنها الطريق التي تؤهله لإنجاز وظيفة تبليغية يرصد عبرها مكونات الحكاية ، وتأتى وجهة النظر هاته مؤطرة أيضا للمقاطع السردية وتمظهراتها الامتدادية ، فتكشف لنا بطريقة جلية عن انتظام خطاب السارد حول رصده للحظة وفعل الكلام وراهنيته ، خاصة حينما يلجأ السارد الى توظيف كلام الشخصيات الروائية بأسلوب مباشر محافظا على أهمية التشخيص اللغوى والأسلوبى لما اسماه (باختين) « بهرمينوتيك اليومى » (22) ، وللوقوف عند خصوصية هذا التوظيف نقدم النماذج التالية :

(أ) « وجلس فاروق على الكنبه وقال : « ازاي » ؟ (الرواية ص : 10) »

(ب) « توقف فجأة وصرخ : « الله . جرى أيه يا جدعان . بلاش نضحك

والا أيه ؟ » (الرواية : ص 18) .

(ج) « أخرج الشيخ حسنى ساعة الجيب الخاصة بولده الحاج محمد موسى وملاها ، ثم جلس إلى جوار أمه على الكنبه وقال : « أنت شايقة الساعة دى ؟ دى ساعة بتاعة أبويا ، الساعة الفضة . أنا دلوقت عاوزك تخلى بالك معايا لأن أنا حاعلمك عليها . علشان لما أقولك الساعة كام دلوقت ؟ تعرفى تشوفها وتقوللى . . . (الرواية : ص 96) » .

وتؤكد النماذج النصية السابقة على اعتناء السارد بتقديم كلام الشخصية الروائية استنادا على أسلوب مباشر ، يتخذ من الخطاب المنقول إطارا عاما لفهم الكلام وراهنيته ، دون أن يعنى ذلك ، تضمنين هذا الخطاب للمحاكاة القولية الجاهزة ، وبذلك يندرج الخطاب المنقول فى رواية (مالك الحزين) ضمن اعتناء السارد بحدود الإيهام بالواقع الكلامى الذى يستثمره بدوره - وعلى امتداد هذا النص الروائى - عدة احتمالات نصية تشخص لغويا ، من هذا المنظور ، يؤكد الخطاب المنقول أيضا على دور الشخصية الروائية فى التعبير عن الحالات والمواقف التخيلية ، الأمر الذى يقرن راهنية التعبير بوجود تلك الشخصية بالمظهر الخطابى الذى خصصها به السارد ، وهو المظهر المؤدى إلى المسافة الرؤيوية التى يصور عبرها السارد فى (مالك الحزين) المعطيات والمواقف الحكائية بشكل يجعل منه مجرد شاهد وراصد للتحقق الحداثى ، ولذلك نلاحظ بأن الخطاب المنقول يقترن عند السارد بإجرائين أساسيين يزكيان طرحنا السابق : إجراء القول ، وإجراء الوصف فغالبا ما يتصدر أحد الإجرائين خطاب الشخصية الروائية مؤكدا بذلك على وظيفة التوجيه التى تمكن السارد من تنظيم الأفعال وتشخيصها ، ولعل النماذج النصية المستشهد بها تبين هذا النظام وتعرض له ضمن هيمنة الخطاب المباشر الذى تعمقه أسلوبية الشخصيات (23) فى التظاهرات النصية التالية :

الصفحة	إجراء القول	إجراء الوصف
10	وقال	وجلس فاروق على الكنية
18	وصرخ	توقف فجأة
17	-	ورفع المعلم حاجبيه وقد كشر قليلا
53	وقرأ	أخرج الجورنال فتحه . .

وإذا كان الخطاب المنقول كما قدمنا يركز على الأسلوب المباشر في عرضه لأقوال الشخصيات الروائية ، فإننا نلاحظ من جهة ثانية ، أن السارد في رواية (مالك الحزين) ينوع في طرائق صيغه التبليغية ، تلك الطرائق التي يعين بواسطتها لحظات التلطف ومضمونه ، إما بشكل مباشر أو بشكل مدمج ضمن المحكى ، عبر ما يقدمه الخطاب المسرود والخطاب المعروض من معطيات ووظائف تمنح للسارد وضعاً خاصاً في هذا النص الروائي . ويستجيب هذا التصور للوضع العام للسارد الذي يتولى بنفسه تقديم خطاب الشخصية الروائية ، إن السارد وهو يوظف الخطاب المسرود والخطاب المعروض يحافظ على وضعه النص كصوت سردي مستقل عن الشخصية الروائية ، وهذا ما يمنح لهذا التوظيف تميزه ضمن السياق الحدثي ويؤهله للتنوع في الأدوار السردية ومظاهرها .

ويأتى الخطاب المسرود في (مالك الحزين) حاملاً لنفس الوظيفة التي ترتبط بالخطاب المعروض ، بما أنها صيغة تبليغية تتركب البرنامج السردى لهذا النص الروائي ، ويبدو أن تعالق الوظيفة بين الخطاب المسرود والخطاب المعروض

ينتج عن الوضع العام لبنية الخبر التي تخضع ، فى عموميتها ، لتراكب امتدادى ولرغبة السارد فى تنويع خطاب الشخصية الروائية وسجلات كلامها .

يقول السارد فى فقرات متعددة من نص الرواية :

(أ) « وعندما دخل لينام طلب منها أن لا توقظه حتى يقوم من النوم لأنه متعب (. . .) قالت وهى تخرج أن العم مجاهد مات (. . .) وقفت فى مدخل الحجرة وقالت إن الناس يقولون بأن الحكومة لقيته ميتا داخل الدكان : « افتكروه نايم يا عبنى واتاريه كان ميت » (الرواية : ص 9 / 10) .

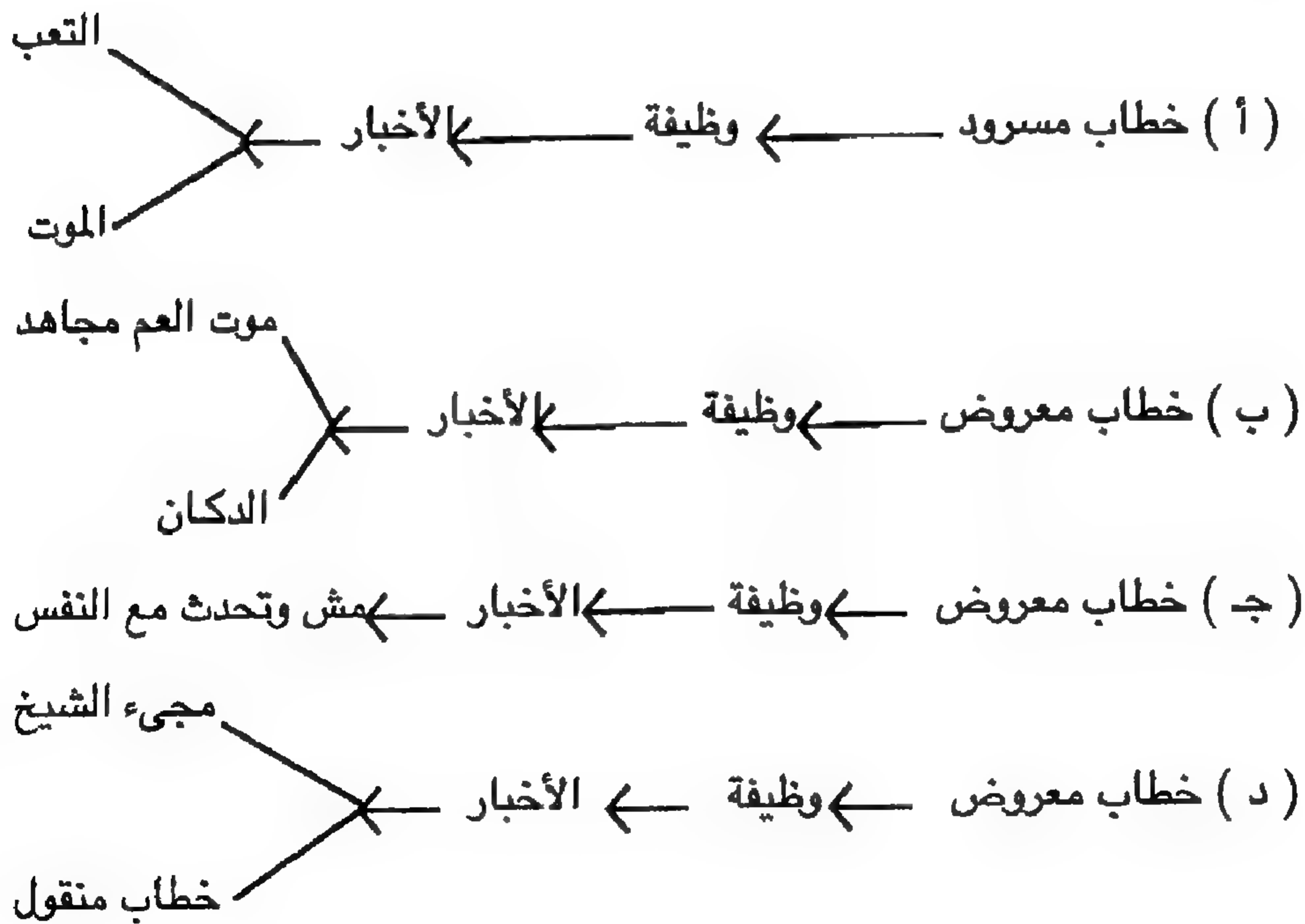
(ب) « فى الصباح ، أخبرته أمه أن أمناء الشرطة قد وجدوا العم مجاهد ميتا عند الفجر داخل دكانه الذى كان يعرفه ، والذى كان مسورا وخاليا إلا من حشية طويلة بالية ، ووابور يظل موقدا طول الليل تحت قدرة النحاس الكبيرة ، والباب نصف مغلق ، حيث يقوم فى الصباح لبيع الفول للأولاد . (الرواية : ص 11) « .

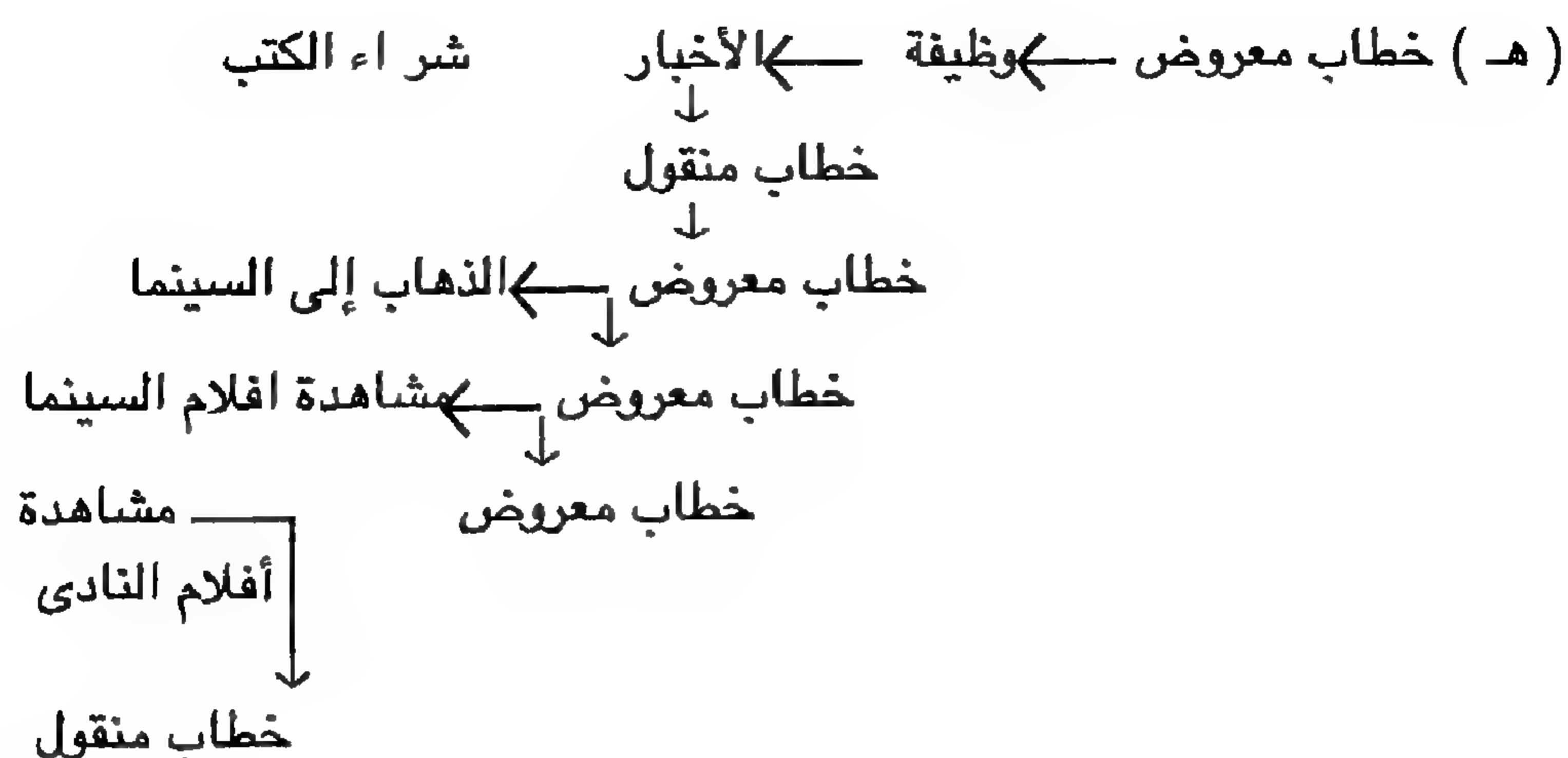
(ج) « سالم فرج حنفى أخبره بالأمس وهو يضحك أن شقيقته رأتة وهو يمشى و يتحدث مع نفسه دون أن يكون معه أحد من الناس . (رواية : ص 12) « .

(د) « . . . وعندما استوثق همس له أن ينتبه لان الشيخ جنيد على وشك المجيء بين لحظة وأخرى . وقال له « خلى بالك » . (الرواية : ص 13) « .

(هـ) « . . . وعندما أخبرها أنه يشتريها (أى الكتب) لأنه يحب ذلك ، ظهر عليها السرور وأنحنت على كومة الكتب فى جانب المكتب ، بجلبابها البيتى وثنيتها الصغيرين وسألتة فى صوت هامس : « يعنى أنت غاوى ؟ » وابتسم يوسف النجار وعادت تسأله إن كان يذهب إلى السينما فى بعض الأيام ، وقال لها أنه يذهب قليلا ويكتفى بالأفلام التى يراها فى النادى . وقالت هى فى نفس الوقت : « افرض حد اداك تذكرتين سينما هدية ، ليك أنت وواحد صاحبك أو واحدة صاحبتك ، تقبلهم منه والا تكسفه ؟ » (الرواية : ص 35) « .

يتضح لنا من خلال هذه الفقرات التي سقناها كنماذج تقربنا من الصيغ التبليغية لخطاب السارد ، أن هذا الأخير يركب تلك الصيغ بخصائص تجعل من الشخصية الروائية بؤرة للحدث ، وهذا ما يمكنه أيضاً من إعلان حضوره المستقل في رصد التفاصيل ، ويتميز خطاب السارد في (مالك الحزين) بتركيب متعدد ومتنوع للخطاب المسرود والخطاب المعروض كما تدل على ذلك النماذج النصية التي سقناها ، لا على سبيل الحصر ولكن على سبيل التمثيل ، وهي النماذج التي تبين لنا بوضوح تلازم هذه الخطابات فيما بينها وتداخلها ضمن هذا النص الروائي برمته ، الأمر الذي يمكن هذه الصيغ التبليغية من امتلاك وظيفة الإخبار التي تعين بدورها على تمييز طرائق اشتغال المحكى ، والانتقال من تلك الصيغ إلى مجال التخيل الذي يستند على تداخل الأحداث الروائية وتواليها ، وبإمكاننا إعادة صوغ الأمثلة السابقة ضمن الانتظامات التالية :





غير أن أهم خاصية يمكن الوقوف عندها ، تتلخص في اعتماد السارد على التمييز بين صيغة التبليغ الحاضر وصيغة التبليغ الماضي ، إذ غالبا ما يقترن الخطاب المنقول في رواية (مالك الحزين) بصيغة الماضي ، بينما يرتبط كل من الخطاب المسرود والخطاب المعروض بغية تنمية تركيب عناصر الحدث الروائي ، وهكذا نجد أنفسنا أمام الوحدات التبليغية التالية والتي نوجز بعضها ضمن هذا التصور :

- تبليغ في صيغة الماضي : عندما دخل لينا م . . .

قالت وهي تخرج . . .

وقفت في مدخل الحجرة . . .

في الصباح ، أخبرته أمه . . .

سالم فرج حنفى أخبره بالأمس . . .

همس له أن ينتبه . . .

- تبليغ في صيغة الحاضر : « زاي ؟ »

« الله جرى أيه يا جدعان ، بلاش نضحك وإلا أيه ؟ » .

« أنت شايقة الساعة دى ؟ دى الساعة بتاعة أبويا . »

« افتكروه نايم يا عينى واتاريه كان ميت . »

« خلى بالك . »

« يعنى أنت غاوى . »

وتجدر الإشارة فى هذا المجال ، أن التبليغ فى صيغة الحاضر يظل مؤطرا بصيغة الماضى لانتظامه حول أفعال القول والطلب والأخبار : (قال/طلب/ أخبر / قالت / همس ، الخ) ، فكلام الشخصيات نعتبره فى رواية (مالك الحزين) وجهة نظر يعرض عبرها السارد نمطا للغة اجتماعية تضيف على هذا النص الروائى بعدا واقعيا براهنيته التلفظية وبعدها الاجتماعى ويندرج التفكير فى تحديد وظائف الحوار والمونولوج ضمن الاعتناء بالوحدات الحكائية التى تميز خطاب السارد فى رواية (مالك الحزين) ، وترتبط تلك الوظائف بمجموعة من السياقات النصية التى تمنحها خصوصيتها وتميزها ضمن الافتراضات المخصصة للتصويغ التبليغى ، صحيح أن الإخبار النصى للرواية هو الرواية نفسها (24) ، خاصة إذا كان هذا الإخبار ينوع فى طرائق صيغ الخطاب الروائى وتمظهراتها النصية كما هو الحال بالنسبة لمستويات توظيف الحوار والمونولوج فى رواية (ملك الحزين) ، وهو التوظيف الذى لا ينفصل عن توجهات السارد ووجهة نظره فى بناء العالم التخيلى واستدراج الوحدات الحكائية الضرورية لخلق الإيهام بالواقع ، غير أن الاعتناء بالحوار والمونولوج يستلزم ، فى نظرنا ، الانطلاق من الاعتبارات التالية :

- ارتباط الحوار والمونولوج ، باعتبارهما تصويغين تبليغيين ، بخطاب السارد وهو الارتباط الذى يراهن على اعتناء هذا الأخير باضفاء الطابع الاحتمالى والواقعى على الحوار والمونولوج ضمن السياق العام لنمو الخبر الروائى .

- الطبيعة التي يظهرها الحوار والمونولوج باعتبارهما أدوات تعبيرية لرصد مختلف المواقف والأحداث الحكائية وفق اختيارات تركيبية ترتبط بوضع السارد ووضع الشخصية الروائية .

- وظائف الحوار والمونولوج ودورهما في تكسير رتبة السرد والتأكيد على أهمية الصوت السردي واستحضاره ضمن المشهد الحكائي . .

وإذا كان الحوار يركز بصفة أساسية على كلام الشخصيات ويرتبط في رواية (مالك حزين) بالخطاب المنقول وتشخيصاته اللغوية ، فإن المونولوج يميز بدوره الرؤية السردية ويستهدف محو الاختلاف بين الرواية والحياة (25) على الرغم من أنه يرتبط في هذا النص الروائي بشخصيات وبمواقع نصية محددة ، ولذلك أصبح المونولوج / الداخلي / في النثر السردي المعاصر عنصرا للتركيب له نفس أهمية الحوار ، فالبنية اللسانية للمونولوج / الداخلي / تقتزن بمجهود التعبير مباشرة على ما ندعوه باللغة الداخلية (26) ، التي تستهدف الإخبار عن وحدات حكائية يظهرها الصوت السردي للشخصية الروائية . وإذا كانت الحوارات عادة ما يعبر عنها بالأسلوب المباشر ، فإن المونولوج الداخلي / يعبر عنه بالأسلوب المباشر الحر أو بالأسلوب غير المباشر الحر (27) ، وتكتسى هذه الطرائق التركيبية أهميتها في صياغة الخبر الروائي وتؤشر على وظيفتين أساسيتين لكل من الحوار والمونولوج :

1 - وظيفة التوجيه وتقتزن بالتصويغات التبليغية التي يستهدفها السارد نفسه وفق مجموعة من الاقتضاءات المقامية الراصدة لمظاهر التلفظ وطبيعة الملفوظ .

2 - وظيفة التشخيص المرتبطة بخطاب الشخصيات وصيغه ، سواء أكان خطابا يستند على الحوار الذي يستلزم وجود موقف تداولي يحافظ على نمطية المخاطب (المرسل) والمخاطب (المرسل إليه) ، أم يستند على حوار داخلي للمتلفظ مع ذاته ، وهو الحوار الذي يكشف عنه المونولوج بشكل مباشر .

من شأن هذا التصور أن يقدم لنا الحدود التي تفصل خطاب السارد عن خطاب الشخصية الروائية وتداخل هذين الخطابين بخطاب الكاتب ، على الرغم من أن الشخصية الروائية لها دائما منطقتها ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها (28) ، فالحوار والمنولوج ، بما أنهما مظهر من مظاهر التصويغ التبليغي ، يمكنان السارد من امتلاك علم بأحوال الشخصيات وتفاصيلها واستنطاق جنایا النفوس ، على الرغم من أن كلا من الحوار والمنولوج يبدو أنهما يغيبان صوت السارد ويعتمدان على تشخيص خاص للخطاب ، ولعل هذا هو ما يمكن الكاتب من أن يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته . . . وإنما كذلك داخل موضوع المحكى ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد (29) .

ويأتى الحوار فى رواية (مالك الحزين) ليعدد فى تمظهرات « الأثر الواقعى » لكلام الشخصيات وليساهم فى تنويع الصيغ التبليغية لخطاب السارد الذى يعرض لنا فى مقاطع متعددة حوارا للشخصيات بأسلوب مباشر يحرص هذا السارد على وضعه بين مزدوجتين باعتباره خطابا منقولاً كما يأتى الحوار ليعكس راهنية كلام الشخصيات فيما بينها وفق المواقف المتعددة التى يرصدها السارد على امتداد هذا النص الروائى ، وبذلك يتخلل الحوار العديد من الوحدات الحكائية وإن كان يرد ضمن الخطاب المسرود مؤطرا بخطاب السارد ، وفق الترسيمة التالية :



يقول السارد مثلا متحدثا عن الهرم الكبير :

« وعندما انتهى وكيل النيابة من الاطلاع على المضبوطات والمحضر نظر إليه باستغراب وقال : « أمال فى الهدوم ؟ » .

« الهدوم اللى فى المحضر ، الجلابية والصديري ؟ » .

« وأنا أعرف منين يا بيه ؟ هم مسكونى زى ما أنا كده » .

وفتشوا الحجز ونظروا إلى ثياب المحجوزين وسألوا نوبتجية الليل وضربوه
وقلبوا الدنيا ولكنهم لم يجدوا شيئاً (الرواية : ص : 70) .

وعلى هذا الأساس ، يتضح أن السارد يمكن أن يتناول كلام
الشخصيات كموضوع لسرده ، وقد يختار أن يعيد إنتاجه حرفياً كما تم التلطف
به « واقعياً » ، وحينئذ ينمحي السارد أمام الشخصية ويصبح شفافاً ، وعلى
العكس من ذلك ، إذا حور كلام الشخصيات عن طريق ادماجه فى خطابيه
الخاص ، فإن صوت الشخصية سيصبح معتما بدرجة أعلى أو أدنى (30) ،
ولذلك فإننا نلاحظ أن السارد فى رواية (مالك الحزين) يعيد إنتاج كلام
الشخصيات حرفياً كما تم التلطف به « واقعياً » ضمن كل المواقف التى يرصدها
هذا النص الروائى فى شكل حوارات قصيرة تمكنه من تأكيد حضوره وتأطير
كلام الشخصيات ضمن لحظة حدوث الفعل الروائى ، ولهذا غالباً ما ترتبط تلك
الحوارات القصيرة ببناءات مشهدية يدمجها السارد ضمن سياق الحكى ، من
ذلك أيضاً ما يمكننا تسميته « بالحوار العابر » الشخص لراهيئة الفعل الروائى
عبر تكثيف لحظة التلطف وتضمينها لإخبار تلخيصى زمنياً ومظهراً حكاثياً ، ويأتى
الحوار العابر ليؤكد على طبيعة الرؤية السردية المتنقلة والتى يعين عبرها السارد
عناصر بناءاته المشهدية ، يقول السارد مثلاً :

« . . قال يوسف النجار أنه سوف يذهب إلى المقهى . وعندما كان ينزل
الدرجات القليلة المفضية إلى الوسعاية ، سمع صوت أمه وهو يقول : « مع
السلامة » .

« مساء الخير يا أستاذ » .

« أهلاً فاروق » .

أعطاه جابر علبة السجائر ، وعندما أخذها واستدار فاروق إن العم مجاهد مات (الرواية . ص : 11) .

ويتضمن الحوار العابر فى النموذج النصى السابق ، إخبارا حكايا يورده السارد بأسلوب مباشر وبخطاب منقول يعين لحظة لقاء يوسف النجار بفاروق ، ويتضح جليا أن حدود هذا الحوار العابر ، يظل مؤطرا بخطاب السارد وهذا ما يؤكد حضوره الفعلى فى العرض وصياغة الخبر الروائى

وإذا كان الحوار المؤطر والحوار العابر ينوعان فى علائق خطاب السارد بكلام الشخصية الروائية ويساهمان فى تحيين لحظات التلفظ ، فان الحوار المسترسل يعلن عن حضوره ليساهم فى تكسير رتابة السرد دون أن يعنى ذلك استقلال السارد بمسافة رؤية بينه وبين الشخصية الروائية ، وهذا ما يمكننا من الأقرار بأن الحوار المسترسل يظل ، بدوره ، مؤطرا بخطاب السارد باعتباره خطابا منقولاً ومظهرا خطابيا لراهنية لحظة الكلام ومباشريتها ، (وهذا ما يؤكد عليه تدخل السارد بقوله : « قال فاروق » فى النموذج النصى الذى سنعرض له بعد قليل) ، خاصة إذا علمنا أن هذا السارد يستهل الحوار المسترسل بحوار معروض بأسلوب غير مباشر ينوع بدوره فى بناء المشهد الروائى . يقول السارد فى فقرة دالة على ما سبق عرضة من خصوصيات للحوار المسترسل والحوار المعروض :

« . . وسأله شوقى إن كان قد سمع شيئاً عن الليلة التى سوف يقيمونها للعزاء فى العم مجاهد الله يرحمه ، وقال فاروق إنه لم يسمع . . وقال فاروق : « طيب وأنا مالى ؟ » .

« أصل أنا قلت لهم إن خليل قريبك ، وممكن يعمل لك تخفيض »

« آه . قصدك أروح أخذ الفلوس وأزوغ ؟ » .

« ما لكش دعوة بعد كده » .

« أنت بتتكلم جد ؟ » .

« هي الحاجات دي فيها هزارا ؟ » .

« الله ، والمكنة ، والناس ؟ » .

« أنت مالك يا أخى ؟ » .

« أنا ملى أزاى ، مش لازم أفهم » .

« أنت دلوقت عاوز أية ؟ ما تقول عاوز أية ؟ » .

« عاوز أفهم » .

« لا : أنت عاوز مكنة ، صح » .

« صح » .

« يعنى أنت دلوقت عاوز أية ؟ » .

قال فاروق : « عاوز مكنه » .

« المكنة موجودة ، عاوز أية ثانى ؟ » .

«موجودة فين ؟ » .

« عند خليل » .

« وبعد كده ؟ » .

« وبعد كده ، أنا حاتصرف » .

« مع خليل » .

« أيوه مع زفت » . (الرواية : ص : 25/24) « .

وتوظف رواية (مالك الحزين) بالإضافة إلى المظاهر السابقة للحوارات ، نمطا آخر من الحوارات نصطلح على تسميته مؤقتا « بحوار الذاكرة » الذى تستدعيه حالة التذكر كما يعرض لها السارد القادر على استبطان أحوال الشخصية فى تأملاتها ، ويؤكد حوار الذاكرة على أن مركز الإدراك قولا وتذكرا

يرصده السارد بصيغ متعددة ويدمجه ضمن المحكى ، وتلك خاصية لها دلالتها التى تجعل من حوار الذاكرة عنصرا سرديا يحقق للحدث الروائى احتماليته وتخييليته ، ويتجلى هذا النمط الحوارى ، أكثر مما يتجلى ، فى مقطع (من عواقب ركوب الماء) الذى يحكى رحلة الشيخ حسنى رفقه الشيخ جنيد على متن القارب ، ويأتى حوار الذاكرة مؤطرا بدوره بخطاب السارد ، وهذا ما تمثله الفقرة التالية :

« وجفف يده (أى الشيخ حسنى) مسرورا واشعل سيجارة ، وتساءل بينه وبين نفسه أى شىء آخر لم يركبه . وتذكر يوم استأجر الدراجة وترك طاقيته هنا عند عبد النبى العجلاتى (. . .) وابتسم الشيخ حسنى عندما تذكر نفسه وهو يمسك بها ويجلس حتى وسطه فى قلب الماء . وكيف أنه راح يستغيث عميانى وينادى على المارة (. . .) وأخذت الدموع تطفر من عينيه الخاليتين حتى التقطت اذناه الكبيرتان صوت الجاويش عبد الحميد من بين الأصوات ، فأخذ يزعق على طول الشاطئ :

« يا شاويش عبد الحميد . يا شاويش عبد الحميد » . وسمع الجاويش عبد الحميد وهو يقول من بعيد : « مين ؟ » .

« أنا الشيخ حسنى » .

« الشيخ حسنى مين » .

« الشيخ حسنى يا أخى » .

« وبتعمل أيه عندك ؟ » .

« أبدا . أصلى كنت راكب عجلة ووقعت » .

« عجلة ؟ بتقول كنت راكب عجلة ؟ » .

« آه . والله ، حتى اسمع كده » .

وراح يضرب جرس الدراجة لكي يصدقوه . (الرواية ، ص : 39 / 40) «

ومن المؤكد أن دلالة الحوار كصيغة تبليغية تتعالق مع العديد من المكونات النصية والظاهر أن هذا التصور الأولي يستجيب أيضا للنماذج النصية التي يظهريها المونولوج كصيغة تبليغية لها دلالاتها ووظائفها التركيبية ضمن خطاب السارد أو الصوت السردى الذى تمثله الشخصية الروائية ، ويرتبط المونولوج فى رواية (مالك الحزين) بخاصيتين متميزتين ، تستند أولاهما على اعتبار المونولوج خطابا فوريا Discours immédiat (31) ، وثانيهما ، على اعتباره ملازما لخطاب السارد وتابعا له ، على أن المونولوج ، بناء على ما أوردناه من اعتبارات سالفه ، يظل فى هذا النص الروائى مستقلا عن السياق الحدى ، بما أنه صيغة تبليغية يخبرنا عبرها السارد عما يخالغ أعماق الشخصية الروائية التى يتحرر خطابها فى هذه الحالة من أية سلطة سردية (32) .

ويكتسى البناء العام للمونولوج خصوصيته على مستويين مترابطين : عموديا لاقتترانه بالشخصية الروائية ، وأفقيا لتوحده بالسياق الحدى لطبيعة الخبر الروائى نظرا لاشتغال المونولوج على وحدة خبرية مركزية تساهم فى نمو ذلك الخبر ، وهذا ما سنحاول عرضه من خلال ما يقدمه المونولوج الخاص بيوسف النجار الوارد فى صفحات (56 / 61) من الرواية من معطيات :

بناء وبنية المونولوج :

للمونولوج الخاص بيوسف النجار مميزات تركيبية نحصرها فى الوحدات التالية :

(١) الوحدة التمهيدية : ونقصد بها الإجراء الاخبارى الذى يستهل به السارد هذا المونولوج ، ويمثله نصيا التعبير التالى :

« أكل حفنة من الفول النابت وصب كأسا وفكر فى روايته التى اراد أن يكتبها والأوراق التى سجلها ، وقال رغم الأعوام وسرك ما زلت

تذكر كل شيء لانك كتبته عشرات المرات دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك . .
(ص 56 / 57) .

(ب) **الوحدة المركزية :** ونقصد بها « نص » المونولوج ومظاهره الإخبارية التي بشتمل عليها مضمونه المتعلق بكتابة الرواية المرتقبة ومعطياتها الكتابية . ولنص المونولوج ، باعتباره صيغة تبليغية ، خصوصيات تركيبية تجسد أحوال هذه الشخصية الروائية وتستحضر في الآن نفسه تنوع الرؤية السردية للسارد بانتقالها من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب .

(ج) **الوحدة الختامية :** وتظل هذه الوحدة مرهونة بالانتقال من ضمير المخاطب إلى ضمير الغائب ، مؤشرة بذلك على تدخل السارد في هذا الإجراء الإخباري وتعالقه مع الوحدة التمهيدية . يقول السارد :

« وأكل حفنه من الفول النابت وقال أنت سكران ولا تكتب عن هؤلاء وأكتب عن الأشياء التي تعرفها أو أكتب عن عمران أو عبد الله أو المقهى أو أبيك
(ص : 61) » ، ويؤكد هذا الانتقال ، على أن المونولوج أو الخطاب الفوري ، وإن كان يوظف بواسطة المقدمة الاسنادية لفعل القول : (وقال) الذي يعود على تدخلية السارد ، فإنه ، ومع ذلك ، يقدم دون مزدوجتين (33) وبشكل مباشر ، وهذا ما يبدو جليا في المقطع الموالي :

« عشرون عاما قد مضت

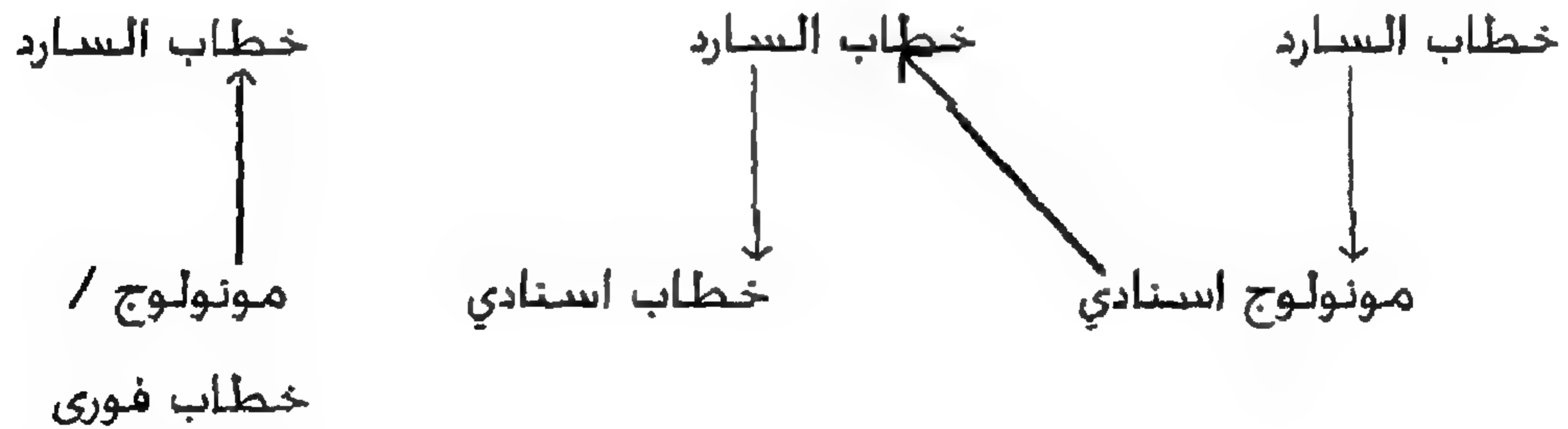
أنت سكران

وقال لا . أنت غضبان

وعندما قال ملعون أبوك . أنت الآخر . انتبه يوسف النجار على صوت انفجار بعيد (ص : 61) .

وإذا نحن أمعنا النظر في هذه الصيغة التبليغية ، سنلاحظ بان السارد يعتمد إلى توظيف المونولوج بشكل تركيبى أو تراكبى ليعلن عن حضوره كصوت فاعل في عملية السرد ، ومن ثمة ، فإن توظيف المونولوج توظيف موصول بمنطق الحكى وسياقاته السردية التى تمكن الخطاب الداخلى للشخصية من الزويان فى خطاب السارد ، ويحدث بالتالى تحوّل فى الضمائر والأزمنة (34) ، وهذا ما تؤكده الفقرة التالية :

« وجاء المعلم عطية وهو يعرج ووقف فى مدخل المقهى وسأل عبد الله إن كان قد أصبح فتوة » ولا إيه الحكاية ؟ « كل هذا والمعلم صبحى لم يرفع رأسه ولم يتلفت » صحيح « قال عبد الله لنفسه : « الغدر لما حكم صبح الأمان بقشيش ، والنذل لما احتكم يقدر ولا يعفّيش » . صحيح . طول عمرك وأنت غلبان يا عبد الله ، وأدار وجهه لكى يدخل إلى المقهى وحينئذ فوجىء بالشيخ حسنى يقف أمامه غارقاً فى الماء والوحل . (الرواية . ص : 79) ، وبإمكاننا تركيب المعطيات السابقة فى الترسّمة التالية :



هوامش

- (1) Ducrot (O) Todorov (T) : Dictionnaire Encyclopédique, Ibidem P . 411 .
- (2) Hutcheon Linda : Modes : et Formes du narcissisme Littéraire in : poétique N°29 - 1977 . P . 99 .
- (3) Van Rossum Gyron (F) : La marque de l'auteur : L'exemple Balzacien d'illusions Perdues, in : Degrés; N°49 / 50 . 1987 P . C 4
- (4) جونيت (جيرار) : حدود السرد . آفاق . عدد 1988/9/8 . ص 59 .
- (5) نفسه : ص 59 .
- (6) ريفاتير (مايكل) : سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة . ترجمة فريال جبوري غزول . ضمن : مدخل إلى السيميوطيقا : إشراف : سيزا قاسم - نصر حامد أبو زيد . منشورات عبون . 87 ، الجزء الثاني . ص 52 ، ونقرأ أيضا في صفحة 53 :
- « النص المحاكى ينوع التفاصيل ويغير بؤرته باستمرار ليحرز تشابها مقبولا مع الواقع - لأن الواقع متغير ومعقد عموما - وبناء على ذلك فالمحاكاة تنوع وتعدد » .
- (7) صبري (حافظ) : « مالك الحزين » الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية قصول . المجلد الرابع . ع . الرابع يوليو - أغسطس - سبتمبر 1984 ص 166
- (8) Todorov (T) : La Notion de la Littérature et autres essais, Seuil 1987 P. 48 / 49
- ويضيف تودوروف قائلا في نفس المجال : « وإذا كان لنا أن نتوفر على مصطلح نوعي يحتوى ، في نفس الآن ، على المحكي والوصف (أي النصوص التي لا تتوفر على الأوصاف) يمكننا أن نستعين ، بمصطلح غير مستعمل نسبيا في اللغة الفرنسية ، ويتعلق الأمر بالتخييل ، والفائدة ستكون مزدوجة : أولا : « التخييل » يشتمل على المحكي والوصف ، ولأنه ثانيا ، يثير الاستعمال المتعدد والمرجعي الذي نفعله بالكلمات في الحالة الأولى والحالة الثانية . » (نفس الصفحة)
- (9) صبري (حافظ) : م . م . س : ص 163 .
- (10) نفسه : ص 174 .
- (11) « براني الحكى ، بالتحديد ، هو كل سرد بضمير المتكلم » ، انظر في هذا المجال :
- Genette (G) : Nouveaux discours du récit, Seuil 1983 P . 92. Figures III, p . 252
- (12) Todorov (T) : Littérature et Signification. Larousse. Paris 1967 P. 79.

- (13) Todorov (T) : Les genres du discours . Col . Poétique 1971. P. 177.
- (14) Ricoeur (P) : Temps et récit, la configuration dans le récit de fiction Seuil, Paris, 1984.P.140.
- (15) ولذلك نلاحظ بأن (بول ريكور) عند حديثه عن وجهة النظر يعتبر هذا المفهوم مشتركا بين كل الفنون التي تهتم بتشخيص قسط من الواقع (الفيلم) المسرح الرسم ، الخ ...) أى كل أشكال الفن التي تمثل ازدواجية على مستوى : المضمون - الشكل ، (المرجع السابق : ص 140) ، وتجدر الإشارة أيضا إلى أن (ريكور) يعتبر وجهة النظر ، فى موقع آخر من تحليله ، دعوة موجهة للقارئ لتوجيه نظره فى نفس اتجاه المؤلف أو الشخصية ، وبالمقابل فإن الصوت السردى هو الكلام الصامت الذى يقسم عالم النص للقارئ ، (المرجع السابق : ص 148 / 149)
- (16) Bakhtine (M) : Esthétique et Théorie du roman . Gallimard 1987. p . 158 .
- (17) Genette (G) : Figures III, Ibidem, p. 224 .
- (18) Grivel (ch) : Production de L'intérêt Tromanescque, Moutlen 1973 p.
- (19) للمزيد من التفاصيل راجع : Pouillon (J) : Temps et roman, Gallimard : 1946 . p. 187
- (20) Dolozel (L) : travaux Linguistiques de praque I . paris .Klincksieck 1966 .
"Vers la stylistique structurale " p . 260 / 265 in Guirand (p) , kuentz (p) : la stylistique klincksieck, 1970 . P-197 .
- (21) نفسه : ص 197 .
- (22) باختين (ميخائيل) : الخطاب الروائى . ترجمة وتقديم : محمد بواودة : دار الامان . ط 2 . ص 78.
- (23) نفسه : ص 73 .
- (24) ناجى (مصطفى) : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير . م . م . س ص 106.
- (25) Genette (G) : Figures III, Lbidem, p . 193 .
- (26) نفسه : ص 193 .
- (27) نفسه : ص 193 .
- (28) ناجى (مصطفى) . م . م . س . ص 110 .

الفصل الثانى

الزمن والفضاء : فرضيات نظرية

يحسن بنا فى مستهل هذا الفصل أن نمهد له بطرح نظرى يعتنى بأهم الفرضيات التى يستند عليها الزمن والفضاء باعتبارهما نسقين خطابين يساهمان فى بحث الإشكالية العامة لدراستنا .

وتستوقفنا منذ البدء ملاحظتان أساسيتان يجدر بنا الإشارة إلى مضمونهما بشكل مختزل حتى يتسنى لنا بحث الإشكالية التى يطرحها هذا الموضوع بحثا مجديا ، ترتبط الملاحظة الأولى بضرورة ربط الزمن بالفضاء (أو الفضاء بالزمن فالأمر سيان) ، والضرورة هنا ضرورتان : ضرورة منهجية وضرورة نظرية صرفه ، أما الملاحظة الثانية ، فتحيلنا على تعدد الحقول المعرفية التى تناولت بالبحث أهم القضايا المرتبطة بالزمن والفضاء فلسفيا ، علميا ، أنثروبولوجيا الخ ... ، ولهذا التعدد خصوصياته الدلالية التى يمنحها كل حقل معرفى للفضاء والزمن ، وله أيضا فرضياته النظرية التى تكشف عنها الكثير من الأبحاث التطبيقية منها وبرنامجا .

تتعدد طرائق البحث فى إشكالية الفضاء الروائى ضمن علائقه بالزمن تبعا لتعدد مستويات التوظيف باعتبارها مظاهر تنوع فى رصدتها للمستوى الواقعى والمستوى التخيلى ، خاصة وأن هذه الأشكالية تحيل نظريا على فهم مرجعى وآخر احتمالى لصيغ التوظيف كما سنبين ذلك فيما بعد ، وتستقطب هذه الثنائية عدة خصوصيات تقترن بطبيعة الخطاب الروائى تخصيصا أو الخطاب السردى تعميما ، تلك الخصوصيات التى تجعل من الفضاء والزمن الروائيين مكونات نصية لا يمكن الاستغناء عنها فى صياغة الحدث وتشكيل مقوماته ، وبما أنه من الصعب إنجاز تصور مستقل لمنطق علائق الفضاء بالزمن على مستوى التشغيل والتوظيف ، وهذا ما أكدت عليه العديد من الدراسات والأبحاث ، فانتنا سنحدد

منطلقا لنا التحليلية بناء على التصورات التي تراهن عليها العلائق الممكنة التي ترتبط بينهما وتحدهما كنسقين خطابين يميزان النص الروائي وتشخيصاته الممكنة والاحتمالية لتداخل الواقعي بالتخيلى . . . ، وإذا كان من الصعب وضع بناء نظرى متكامل لمفهوم الفضاء أو الفضاءية السردية ، فما ذلك إلا لأن هذا البناء النظرى لابد له أن يستدرج بعداً تركيبياً يربطه بمفهوم المكان (Lieu) ، وهو المنظور الذى يندرج تحت المكون الفضائى ، ويأتى البعد التركيبى ليحقق بدوره منطلقاً بين سياق ما هو إدراكى وما هو تخيلى ، خاصة وأن الخطاب الروائى يستند على صوغ للسياق الواقعى الفزيائى ويستثمره ضمن المحكى روائياً وتخيالياً ، وهذه فرضية مركزية تنطلق منها العديد من وجهات النظر النقدية فى تناولها لإشكالية الكتابة وتفاعلاتها النصية مع الراهن والمدرک لتكسب النص الروائى خصوصيته وفرادته وتميزه .

صحيح أن الفضاء يشكل علة وجود العمل الأدبى (1) ، وصحيح أن التلفظ مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمرجعيات الفضائية – الزمنية (2) ، وصحيح أيضاً (وأخيراً) أن الزمنية Temporalisation هى إجراء ضرورى للسرد (3) ومن ثمة ، يصبح الزمن والفضاء نسقين خطابين لهما منطقهما الخاص ضمن البناء العام لهذا النص الروائى أو ذاك ، ويغدوان مركز الأحداث والتفاصيل التى يعرضها ويركبها . إن الوحدات الزمنية والفضائية والحديثة تستحضر تخيلاً روائياً يظل متماثلاً مع وحدات موازية للعالم الواقعى ، كما أنها تستحضر ، وفى أحيان كثيرة ، عالماً زمنياً وفضائياً وحدثياً تخيالياً لا يستلهم عناصر الواقعى وتفصيلها أو يحاكيها ، فما هى إذن حدود تعالق هذه الوحدات مع العالم الواقعى ، وما هى درجة استقلاليتها عنه ؟ ، سؤال يستقطب العديد من المحاور التى توجه هذا التحليل ، ويستقطب فى الآن نفسه العديد من الاعتبارات التى يتأسس عليها النص الروائى ، بما أنه نص تخيلى بامتياز ، له انتظاماته الداخلية وطرائق اشتغاله الخاصة به .

تراهن مظاهر ومواصفات الزمن والفضاء على أهمية التصور العام الذى تنطلق منه الكتابة الروائية فى تقديمها لعناصر الحكاية بما أنها تتابع للاحداث المتسلسلة فى الزمن من البداية إلى النهاية ، وهذه الحكاية المروية هى حكاية تخيلية ، وهذا ما يميز الرواية عن البيوغرافيا وعن الاوتوبيوغرافيا والشهادة المعيشة (4) ، وعلى هذا الأساس التجنيسى العام يصبح للزمن والفضاء ، باعتبارهما إطارين ضروريين للحكى ، أهمية استثنائية لتعيين السياق الحدثى وارتباط وحداته بعنصرى الاحتمالية والتوقعية اللذين يفرضهما ، بل ويستلزمهما ، ذلك السياق . ولذلك غالبا ما ترتبط مظاهر ومواصفات الزمن والفضاء بسؤال « صعب » ومقلق / بالنسبة للروائى والمحلل أو الدارس على السواء / يحيل على استعمال وتوظيف « الحقيقى » من قبل الروائى وتحويله إلى « تخيل » ما دام من غير الممكن تصور أو إدراك «رواية خالصة» يكون فيها كل شىء مصنوعا ومنفصلا عن الواقع ؟ (5) .

فماذا نقصد فيه إذن بالمظاهر والمواصفات فى هذا المقام ؟

مما لا شك فيه أن تحديد هذا القصد يتطلب الانطلاق من قاعدة مبدئية لا تلغى طبيعة الخطاب الروائى باعتباره ملتقى لتقاطع الواقعى بالتخيلى ، ولذلك فان تحديد المظاهر والمواصفات يعنى تحديد الدور المنظم لها ولقصدية كل من الوحدات الزمنية والفضائية لهذا الخطاب الروائى ، إن تحديدا كهذا الذى أوردناه لن يكتسب قوته الإجرائية والمنهجية إلا بناء على ما تقدمه النصوص الروائية من معطيات تمثيلية فى علائقها بالتصورات النظرية التى شكلت ولا زالت تشكل منطلقات أساسية للتحليل والعرض . . .

من أهم التصورات النظرية المتميزة منها وموضوعا والتى راهنت على استحالة عدم الفصل بين الزمن والفضاء ووحدت بينهما ، يمكننا الاعتناء فى هذا المجال ، بالتصور الذى بلور معطياته (ميخائيل باختين) فى كتابة (استطبيقا الرواية ونظريتها) (6) ، وخاصة ما جاء فى الملاحظات الأخيرة التى اختتم بها الفصل المتعلق بـ « أشكال الزمن والكرونوتوب فى الرواية » ، ولذلك فان

استعادة بعض عناصر هذا التصور الطموح تبرز لنا أهم وأبرز المعطيات التي تناولها (باختين) بالتحليل والدراسة . .

يقدم (باختين) فى بداية تحليله التحديد التعريفى التالى للكرونوطوب :

« سندعو بالكرونوطوب ما يترجم حرفيا بـ « الزمن - الفضاء » : الارتباط الضرورى للعلاقات الزمكانية (. .) وما يهمنا نحن كون الكرونوطوب يعبر عن لا انحلالية الفضاء والزمن (. . .) ، اننا نعتبر الكرونوطوب كنوع أدبى للشكل والمضمون دون ملامسة دوره ضمن مجالات أخرى من الثقافة (7) » .

إن ما يهمنا من هذا التحديد يتجلى فى الحاج (باختين) على ضرورة الاعتناء بالارتباط الضرورى للعلاقات الزمكانية ضمن باقى مكونات النص الروائى ، مادام للزمن امتداد فضائى وللفضاء امتداد زمنى ، وهذه أول خصيصة يبرزها (باختين) عن تعالق الزمن بالفضاء اللذين يكتسبان ، داخل النص الروائى ، قيمتهما فى معزل عن الإيهام بمرجعيتهما الواقعية ، والعنصر الإيهامى فى هذا السياق دلالة على المستوى التجنىسى باعتباره إطارا للحكى وقاعدته ، وعلى هذا الأساس يأتى الحاج (باختين) ، مقتربا ومترابطا مع مفهوم الأدب وصورة الانسان فى الأدب ، وتلك فرضية مركزية لتحديد أبعاد الكرونوطوب ومقولاته التعريفية العامة ، « فللكرونوطوب فى الأدب أهمية مركزية بالنسبة للاجناس ، ويمكننا الاقرار بأن هذه الأخيرة . . . تحدد بواسطة الكرونوطوب ، وقيم الكرونوطوب ، باعتباره نوعا للشكل والمضمون ، صورة الإنسان فى الأدب ، صورة تظل دائما وأساسا زمكانية . . . » (8) ، ويشير (باختين) تمييزاً موازيا للكرونوطوب يستدعى تنوع تمظهراته ومظاهره وقيمه الانفعالية التى تؤكد مرة أخرى على تعالق الزمن والفضاء ، ولذلك يبدو أن هذا الاختيار أساسى لتحديد علاقة العمل الأدبى بالواقع ، ويبدو أيضا أنه شرط أولى لفهم تلك التمظهرات والمظاهر يقول (باختين) :

« يعين الكرونوطوب الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الواقع ، كما يتضمن أيضا وباستمرار ، مكونا أساسيا لا يمكننا عزله عن الكرونوطوب الأدبي إلا بتحليل تجريدي : فكل التعريفات الزمكانية spatio-temporelle هي تعريفات غير منفصلة عن بعضها البعض ، وتحمل دائما قيمة انفعالية . إن التفكير التجريدي يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمن والمكان منفصلين ويبتعد عن القيم الانفعالية . أن هذا التأمل الحى للعمل الفني لا يقسم شيئا ولا يبتعد عن شيء ، إنه يضبط الكرونوطوب في كليته واكتماله . أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوطوبية في مختلف الدرجات والابعاد ، وكل حافز أو مكون أساسي للعمل الفني يتقدم مثلما تتقدم أية قيمة من قيمة . . » (9) .

ومن المسلم به ، أن تعيين الكرونوطوب للوحدة الفنية في علاقاته مع الواقع يمكن اعتباره المعيار الأول (والأساسي بدون شك) في تحديد مظاهر الكرونوطوب ، أنه التحديد الذي يظل مفتوحا على ما يقدمه النص الإبداعي / الروائي من خصوصيات تدعمها مظاهر الكرونوطوب ووظائفه ، ولا ريب في أن التصنيف الذي يعرضه مقترح (باختين) لأنواع الكرونوطوب يميز هذا التصور ويسمه بمتطلبات تحليلية إضافية تظل وثيقة الصلة بالتصور العام للكرونوطوب ضمن علائقة بالقضايا المتصلة بالكتابة الروائية وهي تستحضر معطيات الزمن والفضاء كمكونات نصية ، من هنا حدد التصور الباختيني أنواع الكرونوطوب فيما يلي :

(1) كرونوطوب اللقاء .

(2) كرونوطوب الطريق .

(3) كرونوطوب العتبة .

فما هي دلالة هذه الكرونوطوبات ؟

إنها تتقدم باعتبارها مراكز تنظيمية لأهم الأحداث التي يحتويها موضوع الرواية ، هذا الموضوع الذي تترايط « عقده » وتنفصل ضمن الكرونوطوب

نفسه ، باعتباره المولد الرئيسى للموضوع ، على أن الدلالة الصورية لهذه الكرونوطوبات تمنح للزمن طابعا حسيا واضحا أثناء بسط « مشاهد » الرواية ، فى حين أن أحداثا أخرى « للربط » ، والتي توجد على هامش الكرونوطوب ، تقدم على شكل أخبار وتواصل ، وعلى هذا النحو ، يبدو الكرونوطوب باعتباره تجسيدا رئيسيا للزمن ضمن الفضاء ، مركزا للمادية الصورية وتجسدا للرواية فى عموميتها . . (10) ، ولا بد لنا من الإشارة إلى أن هذه التصورات العامة لمقترح (باختين) لن تكتسى قوتها التحليلية إلا انطلاقا من القراءة النصية كشرط أولوى لفهم أبعادها ودلالاتها ، ولذلك ما يهمنا من هذا التصور الباختينى هو الحاجة على اعتبار كل صورة للفن الأدبى صورة كرونوطوبية كما هو الشأن كذلك وأساساً بالنسبة للغة . إن الشكل الداخلى للكلمة ، أى العلامة الوسائطية التى تساهم فى نقل الدلالات الفضائية الأولية ضمن العلاقات الزمنية (بالمعنى الواسع) ، هو أيضا شكل كرونوطوبى (11) من هذا المنطلق ، يختزن (باختين) تصوره وتحليله ضمن مقولة تركيبية تجمع أهم القضايا المرتبطة بالكرونوطوب حينما يقربان العالم الذى يعرضه العمل الأدبى ، كيفما كان حقيقيا وواقعيا ، فإنه لا يمكنه أبدا أن يكون من وجهة النظر الزمكانية ، مطابقا للعالم الواقعى حيث يوجد المؤلف الذى أبدع هذه الصورة (12) ، وتلك فرضية تفصل بين مظهرات الزمن والفضاء فى الواقع ، وبين تحققاتها النصية التى تميزهما بخصائص نوعية وبتشخيصات تخيلية سواء عند هذا الروائى أو ذاك . .

1.3 من المقاربات النظرية المتعلقة بتحليل مفهوم الزمن يمكن الاستعانة بالتصور الذى بلور معطياته (بول ريكور) ضمن مؤلفه المتكون من جزئين : (الزمن والمحكى) (13) ، وتنبئى مقاربة (ريكور) على جملة من المنطلقات النظرية خاصة لدى كل من (أميل بنفنست) و (كيت هامبورغر) و (هارلد فاينريش) ، وما يهمنا من هذه المقاربة هو ارتكاز (ريكور) ضمن مشروعه على أن العالم المعروض بواسطة كل عمل حكاى هو دائما عالم زمنى ، فالزمن يصبح

زمننا إنسانيا ضمن الحد الذي يتمفصل فيه بطريقة حكائية ، وبالمقابل ، فالمحكي هو دلالي ضمن الحد الذي يرسم مميزات التجربة الزمنية (14) ، ولعل إلحاح (ريكور) على هذا الاعتبار الذي يصبح معه الزمن زمننا إنسانيا داخل عالم الحكاية قد مكنه من صوغ مقترح يخص مفهوم المحاكاة وتفسيره المرتبط ببحث الوساطة بين الزمن والمحكي (15) ، والحال أن تحديد هذه الوساطة ينبغي أن يكون تحديدا علائقيا يراعى خصوصية التظاهرات الزمنية داخل النص الحكائي وخارج هذا النص ، وذلك اعتبارا يقربنا من سؤال « الحقيقة » ضمن الحكاية ، هذا الاعتبار الذي يقرنه (بول ريكور) بما يدعو « بالمرجعية المتقاطعة » بين ادعاء حقيقة الحكاية وحقيقة التخيل (16) .

ويرتكز التوجه العام لهذه المقترحات النظرية على اعتبارين أساسيين صاغها (ريكور) فى مواقع مختلفة ، ويخضع الاعتبار الأول لسياق إمكاني . يمكن زمن الرواية من أن تقطع الصلة بالزمن الواقعي ، وتعتبر هذه الإمكانية قانونا للدخول إلى مجال التخيل (17) ، ويحيلنا الاعتبار الثانى مباشرة على « التجربة التخيلية للزمن » بما أنها المظهر الزمنى للتجربة الافتراضية للكائن داخل العالم الذى يقترحه النص ، وهذه طريقة تمكن العمل الأدبى من الهروب عن انغلاقه الخاص (18) ، ولذلك تؤخذ « تجربة الزمن » أولا كتجربة « متخيلة » على اعتبار أن أفقها هو « العالم المتخيل » الذى هو « عالم النص » : وعن طريق المزج بين « عالم النص » و « عالم القارئ » ثانيا يمكن تحريك (توسيع) أشكالية التجسيد السردى configuration إلى إعادة التجسيد السردى recon-figuration للزمن بواسطة الحكى (19) ، إن أهمية هذين الاعتبارين أذن ، تتمركز حول التضمينات المرتبطة بتوظيف العنصر الزمنى ضمن المحكى ، وفى موازاة مع مكونات نصية يوحد بينها السياق السردى ، ولذلك يراهن كل اعتبار على أهمية العنصر التركيبى للزمن ببقية تلك المكونات الأخرى ومن بينها المكون الفضائى الذى يهتم به (ريكور) لكونه يصلح استعارة للتعبير عن وجهة النظر ،

ونفس الأمر يتعلق بالمكون الزمني ، أو السارد في علائقه مع الشخصيات الروائية . . . (20)

يأتى الاعتناء بالتحديدات الزمنية باعتبارها مظهرا من مظاهر الإخبار الذى يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى التخيل (21) ضمن التصور الذى اهتم به (ت . تودوروف) ، ولهذا التصور منطلقه الذى يميز بين زمنين يخصان العالم المقدم والخطاب المقدم له ، ومن شأن هذا التمييز أن يحدد لنا بعض القضايا المرتبطة بهذا التوظيف الزمني ، وهكذا نلاحظ أن (تودوروف) يقسم ، فى البداية ، مرتكزه النظرى إلى ثلاثة محاور .

1 - يبدو أن أهم مرتكز ينطلق منه (تودوروف) يحيل بالأساس على زمن الخطاب الذى لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكى (زمن التخيل) (22) ، أن عدم التوازي مرتبط بالاختلاف الذى يميز كل زمن على حدة ، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة ، ولذلك فإن أهم مظاهر هذا الاختلاف تبرز على مستوى « الخط الزمني » الذى يميز فيه (تودوروف) بين : الاسترجاعات والاستباقات (23) .

2 - ويرتبط المحور الثانى بالمدة ، إذ بالإمكان عقد مقارنة بين الزمن الذى من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائى المقدم وبين الزمن الذى نحتاجه لقراءة الخطاب الذى يستدعيه هذا الفعل (24) ، من هذا المنطلق يركز (تودوروف) على بعض المقترحات المتعلقة أساسا بالوقف pause والذى يتحقق عندما لا يتطابق أى زمن وظيفى مع زمن الخطاب (الوصف والخواطر العامة) ، الحذف Ellipse ويرتبط بعدم مطابقة أى جزء من الزمن الخطابى الذى يجرى فى التخيل وتتمثل بطبيعة الحال فى إيقاظ مرحلة كاملة ، ويحيل المقترح الأخير على حالة التوافق التام بين الزمنين ، ولا يمكن لهذه الحالة أن تتحقق إلا عبر الأسلوب المباشر وإقحام الواقع التخيلى فى صلب الخطاب (المشهد) ، أما حينما يكون زمن الخطاب " أطول " أو " أقصر " من زمن التخيل ، فغالبا ما ترتبط الحالة

الأولى بالوصف أو الاسترجاع ، وترتبط الحالة الثانية بالتلخيص الذى يجمع سنوات برمتها فى جملة واحدة (25) .

(3) ويركز (تودوروف) ضمن هذا المحور الثالث على علاقة مركزية بين زمن الخطاب وزمن التخيل ويتعلق الأمر التواتر *Fréquence* ، ويحصر (تودوروف) الامكانيات النظرية المتاحة فى هذا المجال ضمن الحكى المفرد حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه ، والحكى المكرر حيث تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه ، وأخيرا الخطاب المؤلف حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الاحداث (المتشابهة) (26) ،

ويتضح لنا جليا ، بناء على هذه الاعتبارات ، أن (تودوروف) يؤكد فى تحديداته على أهمية المظهر الزمنى الذى يمكننا من الانتقال من الخطاب الى التخيل ، وبذلك ينتظم هذا المظهر حول طبيعة الخصوصيات النصية التى تراهن بدورها على ضرورة الاعتناء به كنسق خطابى غير منعزل عن المجال الفضائى ، ويؤكد (تودوروف) بتنسيق مع (دوكرو) على أن ما تدعوه "بالزمن" ضمن مورفولوجية لغة ما لا يدخل فى علاقة بسيطة ومباشرة مع ما ندعوه "بالزمن" على المستوى الوجودى (بدون التفكير فى الموافقات الفلسفية لهذا المصطلح) (27) ، وتلك فرضية أخرى تعتنى بالعنصر التخيلى وتؤكد عليه ضمن تشخيص الزمن فى علاقته بمحفل التلفظ ، وهذا ما يدعوه (تودوروف) و (دوكرو) بزمن الخطاب .

إن طبيعة هذا التعيين المشترك بين الباحثين يأخذ بعين الاعتبار ثلاثة أزمنة يستخلصها التخيل فهناك : زمن الحكاية (أو زمن التخيل أو زمن الحكى أو الشخص) ، هذه زمنية خاصة بالعالم المستحضر ، وزمن الكتابة (السرد أو الحكى) ، وهو زمن مرتبط بسيرورة التلفظ وحاضر أيضا داخل النص ، وهناك أخيرا ، زمن القراءة ، وهو تمثل ضرورى للزمن من أجل أن يقرأ النص ، وهذه الأزمنة الداخلية الثلاثة مسجلة " داخل " النص ، وتوجد بجانبها أزمنة خارجية

يتعلق النص معها : فهناك زمن الكاتب ، زمن القارئ ، وأخيرا الزمن التاريخي (28) .

وترتبط هذه القضايا الزمنية ، من جهة أخرى ، بتركيب الحكاية كما يعرض لها السارد ، ويؤكد هذا الارتباط على طبيعة الرؤية السردية باعتبارها عنصرا ناظما للوحدات الحكائية والبناء النصي ، فوجود رؤية ما (لسارد ما) تعنى ، فى نفس الوقت ، وجود زمنية ما للكتابة ، والحال أن السارد لا يمكن له أبدا أن يكون غائبا بصفة كلية ، وبالعكس ، فالسارد يظهر عادة بواسطة التنظيم الذى يفرضه على زمن الحكاية (29) .

من هذا المنظور ، تبرز علائق الزمن النصي بالزمن الواقعي ضمن إطار الاشكال التجنيسى ، فالنص يقدم علاقات مختلفة الكثافة مع الزمن الواقعي (التاريخي) ، والذى من المفروض أن توجد داخله الاحداث المشخصة ، وفى المقابل ، وعلى الرغم من أن رواية ما لاندعى أنها تاريخية ، فإننا نتعرف بدون عناء على الفترة التى يتموضع فيها الحدث (30) . .

إزاء تعدد هذه القضايا التى عرضنا لها ضمن النماذج السالفة ، إزاء التنوع الذى يخصص تلك المقترحات ، فإننا نسلم ، فى هذا المقام ، بأهمية التعالق المقارباتى الذى يستهدفه هذا التحليل منهجا وتصورا على الرغم من استقلالية كل مستوى على حدة إجرائيا ، ويقودنا هذا الاعتبار إلى تمثل جملة من الافتراضات والاختيارات التى ترتبط بأفق أنظار القارئ وعلائقه بالمكون الزمنى والفضائى للنص الروائى ، إنها إفتراضات واختيارات تحيل أساساً على زمن مضبوط تاريخيا ، وتحيل أيضا على قضاء مضبوط جغرافيا إلى درجة يقر (معها) القارئ باستناد هذا النص الروائى أو ذاك على معطيات جاهزة ومعدة سلفا ، وبذلك يقف هذا التصور عند الحدود الضيقة للنقل والمحاكاة والانعكاس رافضا أهمية العنصر التخيلى فى تشكيل الأحداث باعتباره خاصية مركزية تميز الجنس الروائى ، وباعتباره أيضا خاصية تمنح لتلك المعطيات الجاهزة احتمالياتها وأمكنية عدم تطابقها مع الواقع الخارجى عن النص ، وبموزاة مع

هذا المرتكز يمكن إعتبار الرواية خطاباً موجهاً Orienté ، ذلك أن إبداع الرواية يستتبع استراتيجية دالة تتوجه حسب ما يمكننا تسمية بـ " العقد المعرفي " Cognitif المبرم بين المؤلف والقارئ (31) ، هذا العقد الذى يركز على الوظيفة التخيلية للنص الروائى باعتبارها خطاب موجهاً له ضوابطه الشكلية والبنائية الخاصة ، من هنا يبرز السؤال الأزلى التالى : هل ينقل الادب بالفعل وبالوجوب الواقعى (32) ؟ سؤال منهجى شكل لدى المؤرخين والنقاد منذ أفلاطون وأرسطو ، ولازال يشكل ، منطلقاً للعديد من الأبحاث والدراسات . .

تأسيساً على هذا الفهم والتصور ، يتضح أن التفكير فى أبعاد ودلالات الفضاء ضمن المحكى هو من أبرز القضايا التى منحتها النظرية السردية (وغيرها) أهمية بالغة ، خاصة وأن المكون الفضائى يشمل الزمن والمكان النصيين ، من هذا يمكننا الحديث ضمن النص الروائى ، عن حكاية المكان Narrativité du lieu ، ونقصد بها مجموع الخصائص التى تجعل وصف المكان ضرورياً للوهم الواقعى ، فالمكان هو الذى يؤسس السرد (33) ، فيشكل بذلك بؤرة الأحداث الروائية ومركزها إلى درجة لا تصبح للمكان فيها أية قيمة إلا إذا حدث شئ ما ، فالمكان يستلزم الشخصيات والحدث وليس العكس (34) ، ورغم ذلك يظل مفهوم الفضاء بحاجة إلى دراسة عميقة ضمن نظريات المحكى السميائية والسردية (الناراطولوجية) خاصة وأن الصنف الزمنى يمتلك ضمنها مكانة مركزية ، وفى مقابل ذلك ، لا يتم الاحتفاظ بالمفهوم الفضائى إلا باعتباره صنفاً حكايةً (35) ، ولذلك فإننا نقترح ضمن هذا الطرح أن يقترب مفهوم الفضاء الروائى بالمظاهر التالية :

١ - الفضاء كاختيار توجهى لرصد مواصفات نصية تخيلية .

ب - الفضاء كخاصية وظيفية لتمثل معطيات الزمن الروائى .

ج - الفضاء كموقع لنمو الحدث الروائى وتشعبه .

وإذا كانت هذه المظاهر تركز على الجانب التركيبى للقضاء كنسق خطابى ضمن النص الروائى ، فإنها تجاور ، من حيث المنطلق ، مجموعة من التوجهات التى أكدت عليها العديد من الدراسات (36) ، وتضيف إليها أسهاما يعرض له متن هذه الدراسة بخصوصاته وتميزه كما سنرصده ذلك فيما بعد . .

يعتبر التصور الذى صاغه (جيرار جونيت) ضمن مؤلفه (وجوه) (37) بخصوص النظام الزمنى من أبرز وأهم التصورات التى اكتسبت قوتها الإجرائية والتحليلية لعمق أطروحاتها وتوجهاتها ، خاصة إذا علمنا أن (جونيت) قد أعاد قراءة تصوره العام عن خطاب المحكى ضمن مؤلف خاص بعد العديد من الانتقادات التى وجهت إليه (38) ، ومن ثمة سيركز مقترحنا على الاستفادة من هذين المؤلفين بغية استخلاص أهم المعطيات التى تستجيب مع موضوع بحثنا .

ننطلق فى عرضنا لتصور (جونيت) من مجموعة من الأسئلة التى يفرضها ذلك النظام الزمنى والمتصلة بالأشكالية العامة لطرائق تمظهراته النصية ، ويمكننا القول أن عناصر هذا التصور تتخذ لنفسها وضعا خاصا بدءا من علاقتها بنص الرواية إلى حدود علائقها بمظاهر الشكل الروائى بصفة عامة ، ويدفعنا هذا الوضع إلى التأكيد على أن ما يجعل الرواية تتقدم يتمثل فى إعطاء الكلام للزمن (39) كاجراء خطابى يميزه المحكى ويضفى عليه طابع التخيل .

إن الاعتبار الذى منحه (جونيت) لتصور (كريستيان ميتر) بخصوص التمييز بين زمن الشئ المحكى Le temps de la chose racontée وزمن المحكى Le Temps du récit ، والاعتبار الذى عرض له المنظورون الألمان للتمييز بين زمن القصة (الحكاية) Erzalte Zeit ، وزمن المحكى Erzählzeit ، قد مكن (جونيت) من تحديد مجموعة من الخصائص المرتبطة بالوحدات التالية : النظام (الترتيب) والمدة والتواتر ، فإذا كان النظام يحيل على الترتيب الزمنى الذى يسير بموازاة الترتيب الحدثى وتتابعه ، فإنه يعرف « مفارقات » سردية تتمثل خاصة فى الإرجاع ، Analepse والاستباق prolepse ، وتحيل المدة على طبيعة العلاقة بين مدة القصة وطول المحكى ، ولذلك يعرض (جونيت) لأربعة

تمظهرات تخص القصة والمحكى فى آن والتي يدعوها « بالحركات السردية »
فهناك : الحذف ، الوقف ، التخليص ، وأخيرا المشهد . . . ويرتبط التواتر عند
(جونيت) بمجموعة العلاقات التكرارية بين المحكى والقصة ، فالحدث ليس
بمقدوره أن ينتج ، ولكن يمكنه أن يعاد انتاجه عدة مرات ، من هذا المنظور نميز
مع (جونيت) بين ثلاثة أنواع من تلك العلاقات التكرارية :

أ - المحكى الانفرادى : Récit singultif الذى يحكى مرة واحدة ما جرى
مرة واحدة .

ب - المحكى التكرارى : Récit répétitif الذى يحكى عدة مرات ما حدث
مرة واحدة .

ج - المحكى المتشابهة : Récit Itératif الذى يحكى مرة واحدة أحداثا
عديدة متشابهة أو متماثلة (40) . .

ويتضح لنا من خلال عرضنا المختصر لتصورات (جونيت) ، أنها مقاربات
تكمل المنطلقات السالفة وتضيف إليها مجموعة من العناصر التى تغنى هذا
الطرح النظرى لتتيح لنا رصد بعض الحدود المرتبطة بتعالق المركب الزمنى
بالمركب الفضائى ضمن النص الروائى ، يمكن القول أن المركبين معا يتفاعلا
فيما بينهما ويشكلان بؤرة لصياغة الحدث الروائى وتحقيق نصيا ، وهذا أهم
استخلاص لمظاهر ومواصفات الزمن والفضاء ضمن البعد التركيبى الذى
يؤطرهما وينظم العلائق التى تحتويهما .

من المحقق إذن ، أن هذا البعد التركيبى يستند فى جوهره على الفرضية
المتصلة بتعالق المظاهر والمواصفات بخصوصية كل نص روائى وبرنامجه
السردى وحدود علائقه مع الواقع تناظرا وإدراكا . .

هوامش

- (1) Bourneuf (R) , ovellet (R) : l'univers du roman, P.U.F 1985 P. 100
- (2) Adam (JM) Goldenstein (J.P) : Linguistique et Discours Littéraire (Théorie et Pratique des textes) Larousse , 1976 . P , 304 .
- (3) Grivel (ch) : Production de l'intérêt romanesque. P 99
- (4) Bourneuf (R), ovellet (R) : L'univers du roman, ibidem, P. 25
- (5) نفسه : ص 25 .
- (6) Bakhtine (M) : Esthétique et Théorie du roman, Gallimard, 1987
- (7) نفسه : ص 387 ، ويؤكد (باختين) في هذا المجال أن مصطلح الكرونوتوب خاص بالعلوم الرياضية (نظرية النسبية لا ينشأتان) ، ومن ثمة ، فهو يدخل ضمن التاريخ الأدبي كاستعارة . . . ولعل هذا هو ما مكنه من امتلاك تصور محدد لعدم فصل الزمن عن الفضاء خاصة وأن إشارات الزمن تتكشف في الفضاء وأن هذا الأخير يدرك ويقاس تبعا للزمن .
- (8) نفسه : ص : 238
- (9) نفسه : ص : 384
- (10) نفسه : ص : 384
- (11) نفسه : ص : 384 / 385
- (12) نفسه : ص : 389
- (13) Ricoeur (P) : Temps et récit . Tome 1. seuil . 1983
- Ricoeur (P) : Temps et récit . II, la configuration dans le récit de fiction , seuil , 1984 .
- (14) ريكور (بول) : الزمن والحكي . الجزء الأول . ص 17 ، وهكذا نلاحظ أن ريكور يستعيد نفس التصور حينما يؤكد على أن الزمن يصبح زمنا إنسانيا ضمن الحد الذي يتمفصل فيه داخل العالم الحكائي ، وأن المحكي يبلغ دلالة المطلقة حينما يصبح شرطا للوجود الزمني : (ص 85) .
- (15) نفسه : ص : (1983 : ص 119)

- (16) نفسه . (1983 ص 135)
- (17) (ريكوربول) : (1984 ص 43)
- (18) نفسه : (1984 : ص 151)
- (19) يقطين (سعيد) : انفتاح النص الروائي : النص - السياق . المركز الثقافي العربي . 1989 . ص 45 .
- (20) ريكور (بول) : (1984 : ص 141)
- (21) تودوروف (ت) : الشعرية . ترجمة : شكري المبخوث ورجاء بن سلامة تويقال . 1987 . ص 47 .
- (22) نفسه : (1987 : ص 48)
- (23) يحدد الاستقبال حينما يعلن مسبقا عما سيحدث ، بينما يرتبط الاسترجاع بالإعلان عما وقع من قبل .
- (24) تودوروف : (1987 : ص 48)
- (25) نفسه : ص 49
- (26) نفسه : ص 49
- (27) Todorov (T) , Ducrot (O) : Dictionnaire Encyclopédique des science du langage seuil , 1972 . P . 398 .
- (28) نفسه : ص 400
- (29) نفسه : ص 404
- (30) نفسه : ص 404 ، ويقدم تودوروف ويوكرو مثالا على تلك العلائق بالرواية التاريخية التي تنشئ الحقيقة في وصف الحكاية ، وبالأساطير التي تجري أحداثها ضمن عالم ليست له أية علاقة استمرار مع العالم التاريخي .
- (31) krynski (w) : Carrefours de signes P .105
- ولعل هذه الاستراتيجية الدالة هي ما سبق (لزيرافا) أن عبر عنها بالنسق الدال الذي ربطه بالواقعي ، يقول (زيراافا -
« كل روائي كل كاتب ذا قيمة ، ينظر إلى الواقعي باعتباره نسقا دالا " انظر بهذا الصدد :
- Zeraffa (M) : Absence et Forme (le Projet Poétique de henry james) in : L' Art de la fiction . Henry james . e`d . Klincksiek , 1978 P . 89 .
- (32) Bourneuf, ovellet : L' univers du roman . Ibidem . P . 121 .
- (33) Mitterand (H) : le Discours du roman , P.v.f .1980 P . 194

(34) نفسه : ص 195

ALaoui Mdkhri (Ab) : Le concept d'espace dans les théories du récit, im : agi- (35)
naire de l' espace espaces imaginaires pub . Faculté des lettres et des Sciences Hu-
maines casa I , 1988 , p . 59/ 60 .

(36) نذكر منها على وجه الخصوص أعمال كل من :

Gastan (B): La poétique de l' espace . P .U . F . 2ed . 1983

Genette (G) : L, é space et langage, in Figures I

kristeva (J) : Le texte du roman,

Blanchot (M) : l'espace littéraire . col . idées . Gallimard . 1955

poulet (J) : l'espace proustien, Tel Gallimard, 1982 .

Genette (G) : Figures III . seuil , 1972 (37)

Genette (G) : Nouveau Discours du récit, seuil . 1983 (38)

Blanchot (M) : Le livre a` venir . Gallimard . 1959 . p .15 (39)

Genette (G) : Figures III , Ibidem . PP . 77/182 (40)

الزمن والفضاء فى رواية (مالك الحزين)

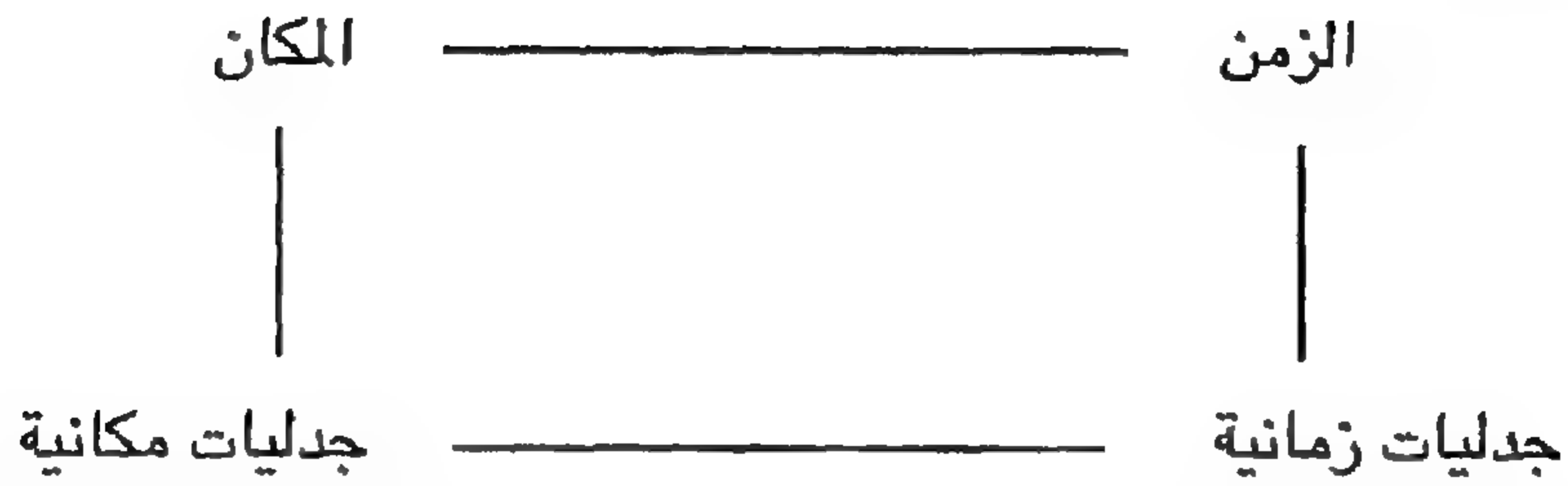
المظاهر والمواصفات

من بين أهم الخصائص التي تميز رواية (مالك الحزين) وتمنحها فرادتها في سياق تطور الكتابة الروائية العربية ، وفي سياق البحث عن أشكال تعبيرية جديدة ، يمكننا الوقوف عند مقومات الزمن والفضاء باعتبارهما نسقين خطابيين ، وذلك بهدف الإمساك عن أوضاعهما النصية وتحديد طرائق اشتغالهما وفق الاعتبارات العامة التي تمثل لها علائق الواقعي بالتخييلي ، تلك الاعتبارات التي يعبر من خلالها الواقع روائيا لتستوعب ، في نهاية الأمر ، كل التوقعات التخيلية لهذا النص الروائي .

وتراهن رواية (مالك الحزين) ، ضمن هذا السياق ، على صناعة لشكل الكتابة السردية ، كما تراهن على إعادة التفسير في التعامل مع علائق هذه الكتابة التخيلية بالواقع العيني بشكل دقيق ، لتحقيق بذلك تجربة جديدة في مجال التعبير الروائي شكلا ودلالة .

ونستطيع القول ، إجمالاً ، أن الخطاب الروائي في (مالك الحزين) يتجه نحو الاعتناء بالمشخصات التخيلية التي توازي أجواء الواقع القائم والتقاط بعض تفاصيله ، غير أن ما يلفت النظر في هذا التوجه هو اعتماد هذا النص الروائي على مجموعة من الأبنية التي تؤطر صياغة الخبر ، سواء تعلق الأمر بتعدد الشخصيات الروائية وتداخل أحوالها وأوضاعها ، أو تعلق الأمر بالصيغ السردية المركبة والتي تكسر رتبة المحكى الإيقاع ، هذا فضلاً عن خصوصية المقومات الزمنية والفضائية التي تشكل محور التحليل وجوهره مثلما شكلت محور وجوه الجدليات النصية التي يعرض لها هذا النص الروائي ، وذلك لأن جزءاً كبيراً من هذه الجدليات يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما ينتمي الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته بالجدليات المكانية ، وليس انقسام جدليات

النص إلى زمانية ومكانية انقساماً صارماً ، فلبعض هذه الجدليات تجليات زمانية وتبدلات مكانية في الوقت نفسه ، كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان في هذا النص ، وبالتالي بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالي :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معا ، يتكون المعنى في هذا النص وتتبلور ملامحه (2) في تعالق مع بنائه الداخلي الذي يستند على خاصية التركيب واندماج الوحدات الحكائية ، غير أن (مالك الحزين) عندما تتمثل هذا التصور فإنها تتخذ منه نمطا في الكتابة في تأليف مادة الحكى ، وهذا ما يمكن (مالك الحزين) من تحديد طرائق اشتغاله وتشبيد عالم روائى يتحد فيه النسق الخطابى الواقعى بالنسق الخطابى التخيلى مؤشرا بذلك على احتمالية الحدث والمواقف ، وبذلك تتعدد امكانيات مساعلة مقومات الزمن والفضاء في هذا النص الروائى بتعدد طرائق الاشتغال الموظفة والتي تكسبه خصوصيته وتميزه . إن أية إمكانية لتعيين تلك الخصوصية تتخذ من هذين النسقين الخطابيين مظهرا رئيسيا من المظاهر التي يستند عليها الإجراء السردي لرواية (مالك الحزين) ، ومن ثمة فإنه مظهر ينزع نحو تأطير هذين النسقين واختيار سياقاتهما التوظيفية بقصد أو بغير قصد ضمن التركيبية العامة لمختلف الوقائع الحكائية التي يمكن لها أن تلتئم إلا لتفترق من جديد ، والأشياء تبدو وكأنها تنمو على نحو عشوائى رغم ما فى البناء من دقة وتركيز وإحكام ، وقد حاول الكاتب أن يبسط نسيجه على نحو بالغ الرهافة والتعقيد ، وذلك عن طريق المزج الدائم بين أزمنة مختلفة ، ومن ثم فقد توجب عليه ألا يخضع لمجموعة الأعراف المألوفة ، فاختلفى الحدث

المركزي ليحل محله مجموعة من الأحداث الصغيرة المتفرقة ، لكنها تجتمع في بؤرة واحدة « المكان » (3) . فما هي إذن المقومات العامة للزمن والفضاء (بأبعاده المكانية) ، وما هي طرائق صوغ تلك المقومات ؟

قبل الإجابة على هذا السؤال ، نورد ، في البداية ، التوضيحات التالية باعتبارها محددات سياقية للتصور الشمولي الموجة للعناصر الجوابية الممكنة :

(1) يركز الخطاب الروائي في (مالك الحزين) على اعتماد المقوم التعالقي للمكونين الزمني والفضائي ، كما يعتمد على تشكيل تنظيمي لكل مكون في علائقه مع طبيعة الأحداث والوقائع التي يظهريها المحكى ، مادام الزمن والفضاء من أهم العناصر البنائية في كل عمل تخيلي .

(2) يركز الخطاب الروائي أيضا على اعتماد تعيين الفضاءات والأزمنة بهدف خلق الإيهام الضروري لنمو الأحداث الروائية ، غير أن هذا التعيين يستلزم من القارئ / المتلقى عدم اعتباره تعيينا مكانيا وزمنيا معتادا وواقعيا وذلك تبعا لطبيعة الميثاق الاجناسي المؤطر لأفق انتظاره ، وهو الميثاق الذي يعتنى بالنسق الاحتمالي لهذا النص ككتابة روائية تخيلية .

(3) يركز الخطاب الروائي ، أخيرا ، في (مالك الحزين) على اعتماد نظام خاص في عرضه للمقومات الزمنية والفضائية ، تبعا ، من جهة ، لمجموع العلاقات بين ترتيب الأحداث ضمن المحكى وتتابعها ضمن الحكاية انطلاقا من التعيينات النصية نفسها (جونيت) ، وتبعا ، من جهة ثانية ، لمنطق التراكب الحكائي الذي يطبع هذا النص ويميزه .

(4) إذا جاز لنا جميع معطيات هذه العناصر يمكننا القول ، أن كل ما يروى يحتاج ، لكي يسرد ، إلى زمن يعين باعتباره زمن وجوده (4) ، ويحتاج أيضا إلى فضاء يؤطر العلاقات الزمنية مثلما يؤطر النسيج الحكائي للأحداث ، ولذلك ، بوسع الخطاب الروائي أن يشخص لنا مقومات الزمن والفضاء تبعا للاختيارات التخيلية التي تظهرها الوحدات الحكائية ضمن كل برنامج سردي

يقيم علائق وصلات بين تلك المقومات باعتبارها أولا وقبل كل شيء ، مكونات
ضرورية تقرر بطابع الارتباط بين الفضاء والزمن .

(5) تراهن الصيغ الاستثنائية للمقومات الزمنية ضمن الخطاب الروائي
على تحويل التنظيم السردي إلى « حكاية (5) » ، كما تراهن صيغ المقومات
الفضائية على تماسك وانسجام تلك الحكاية التي تستلزم بالضرورة تعيينا زمنيا
وفضاءيا يحدد مسارها التخيلي .

أخذا بعين الاعتبار هذه المقتضيات التي تحققها المقومات الزمنية
والفضائية ، وأخذا بالاعتبار علائق تلك المقومات بالبناء النصي العام ، فإننا
نتغى فيما سيأتى من تحليل ، الاعتناء بدراسة المقومات وعلائقها النصية وفق
السياقين المنهجين التاليين :

I / المقومات الزمنية :

(1) التمثل الزمني التحققى : زمن القصة والخطاب ، الانتقالات الزمنية ،
الاختيار الزمني الاخبارى .

(2) التمثل الزمني التكويني : البعد الترابطى ، وحدات البعد التعيينى .

II / المقومات الفضائية :

(1) موضوعة المكان : العلائق التحديدية .

(2) هوية المكان : العلائق التراكمية .

ويتضمن كل سياق منهجى طرائق صوغ تلك المقومات وفق الأوصاف
المظهرية التي تعتنى رواية (مالك الحزين) بعرضها وتقديمها ، ولذلك فإن تحديد
معطيات كل سياق على حدة تكشف لنا نوعية القرائن النصية التي يظهريها
الخطاب الروائي ونوعية الاختيارات التي يتمثلها . من البديهي أن تحليل مقومات
الزمن والفضاء يراعى ، فى تقديرنا ، خصوصية هذين السياقين المنهجين تبعا

للأوضاع العامة التي تتركب بنية الخبر الروائي وتحدد طرائق اشتغاله لارتباط تلك المقومات بالاستحضار الحدثي أو الحكائي تفاعلا وتماثلا ..

I / المقومات الزمنية :

يندرج اهتمامنا بالمقومات الزمنية ضمن المميزات التي يعرض لها الخطاب الروائي (لمالك الحزين) ، ويلتقى هذا الاهتمام بطبيعة الكتابة الروائية وتوزيعها الفقراتي تبعا للتوزيع الحدثي وامتداداته الحدثية الحكائية ، ومن ثمة ، تراهن هذه المقومات الزمنية على تركيب مشخصاتها وفق الاعلان عن الاشارات الزمنية التي يعرض لها المحكى ، ومن المؤكد أن هذه المقومات ترتكز على عنصرى الاحالة الزمنية والتعيين الزمنى اللذين يستلزمهما النص الروائي ، ومن ثمة فإنها تكتسب وظيفتها انطلاقا من الافتراضات النصية وطبيعة الانساق الزمنية التي يؤثر عليها تتابع الوقائع وتواتر الوحدات الحكائية .

ويمكننا القول ، أن هذه المقومات الزمنية اغلقت مظهرها رواية (مالك الحزين) تعبر بوجه عام عن الغايات المحددة لمنطق الزمن السردى الذى يتماثل مع منطق الزمن المرجعى ، ويستهدف هذا التماثل امتلاك ايهام احتمالى تتضمنه تلك المقومات من غير أن يكون تحديد التماثل منفصلا عن الطابع التخيلى الذى يميز هذه الرواية ويخصصها ومن أجل ذلك فإنها تتخذ من التحيين الزمنى إطارا توظيفها للبناء النصى وتمفصلاته المتعددة . إن مظاهر هذه المقومات تقدم لنا الانتظام التوزيعى للتمفصلات الزمنية عبر العديد من العلامات التى ترتبط بخصوصية التوزيع الفقراتي وامتداداته الحكائية ، ولذلك فإننا نعتبر تلك المقومات موجهاً أساسية لادراك البعد التخيلى لمكونات البنية الزمنية ، كما نعتبرها أيضا خاصيات حكاية تميز البرنامج السردى لرواية (مالك الحزين) .

إن نظرة متفحصة لتحليلات السرد الادبى تثبت لنا نوعية التخصيص المقارباتى المرتبط بصوغ المقومات الزمنية التى لا تنفصل عن المقومات الفضائية ضمن المسار الحكائى ، ويكتسى هذا التخصيص أهميته من طبيعة هذا التعالق

الذى يفرضه منطق الحكى وتفرضه الرؤية السردية من إعداد تنظيمى لتلك المقومات الزمنية ولستوياتها المتعددة ، ومما لا شك فيه أن الاعتناء بتحديد هذه المقومات الزمنية لا ينبغى أن يتم بمعزل عن السياقات النصية نفسها ، والتي تضمن لها التمثيل الموضوعى خارج أى تعيين إجرائى مسبق . وتخضع زمنية السرد للعديد من الافتراضات النظرية التى تبرز (وأبرزت) مميزات زمن القصة (التحديد الحدثى المتعدد الأبعاد تراكبيا) ، وزمن الخطاب (التحديد الحدثى الخطى تتابعيا) والمقاصد الموجهة لها ، ويتكامل هذا التصور ، بشكل أو بآخر ، مع التمييز الذى إقامه Cünther Müller سنة 1947 بين زمن السرد Temps du récit والزمن المحكى Temps raconté ، فزمن السرد هو الزمن الذى نضعه فى كتابة أو فى قراءة النص ، وهو بذلك ينفلت من كل تحديد مدقق ، أما الزمن المحكى ، فيؤكد G. Miiller على أنه ليس مطابقا أو مماثلا للزمن الفيزيائى (6) ، ويشكل هذا الاختبار رسدا للوتيرة الزمنية السردية ، كما يشكل تخريجا أوليا للمقومات الزمنية وأبعادها الاحتمالية ، وعلى هذا النحو ، تتناسب هذه المقومات مع الطبيعة الاحتمالية للأزمنة الداخلية باعتبارها أزمنة نصية تكشف لنا عن أنماط من الحكى تمتلك منطقا أو قانون زمنيا يوهم القارئ أو المتلقى بحدودهما الواقعية .

تأسيسا على هذا الاعتبار ، تحيلنا المقومات الزمنية بصدد المستويات الوظيفية للتركيب السردى على الصيغة التساؤلية التالية : هل هناك ، خلف زمن السرد ، منطق لازمنى ؟ (7) ، وتختزل هذه الصيغة التساؤلية بعض المعطيات التى عرضنا لها فويقه بخصوص الأنماط الحكائية التى تمتلك منطقا زمنيا خاصا بها يكشف عن الحدود الإيهامية لدى القارئ أو المتلقى ، غير أنها صيغة تتضمن - ورغم ذلك - ميلا واضحا لاعتبار التحليل مطالبا بالوصول إلى تقديم وصف بنيوى للإيهام الزمنى ، والمنطق السردى هو المطالب بالكشف عن الزمن السردى ، ويمكن القول ، بطريقة أخرى ، أن الزمنية ليست سوى مستوى بنيوى من مستويات السرد (أى الخطاب) ومثلما هو الشأن فى اللغة ،

فالزمن لا يوجد سوى فى شكل نسق ، وما نسميه من وجهة نظر السرد بالزمن لا وجود له ، أو لا يوجد على الاقل إلا وظيفيا ، أى باعتباره عنصرا من عناصر نظام سيميائى : أن الزمن لا ينتمى إلى الخطاب بمفهومه الضيق ، وإنما ينتمى إلى المرجع (8) ، تنضاف إذن وظيفية المقومات الزمنية إلى مختلف المظاهر التى يثيرها الزمن السردى لتشكل استدلالا أوليا على تعالق الأنماط السردية تمثيلا وحكيا ، خاصة وأن تلك المقومات تراهن فى جوهرها على مقولة الوعي بالزمن لدى كل من السارد والمؤلف .

تمدنا هذه المعطيات بتصور أولى حول بعض الافتراضات المقترنة بالمقومات الزمنية التى تحققها رواية (مالك الحزين) ، وتلك هى الغاية من هذا العرض المقترح لطرائق اشتغال تلك المقومات باعتبارها انتظاما مركزيا يوطر نسيج الحكاية ويحدد مساراتها ، ولعل أبرز افتراض ، يمكننا التأشير عليه فى هذا المجال ، يرتبط بالتمظهر الزمنى النصى وعلاقته بالتشكل الإخبارى لهذا النص الروائى ، وهذا ما يميز مختلف المواقع السردية التى تستثمر المعطى التخيلى كشرط أولوى لتمثل خاصياته الاحتمالية .

(1) اختيار التمثل الزمنى التحقى .

(2) اختيار التمثل الزمنى التكويني .

(1) التمثل الزمنى التحقى :

يعتمد هذا التمثل الزمنى على صياغة مقترح يعتنى بإبراز خصوصيات ثلاثة مكونات فرعية تتعلق إجمالا بزمن القصة والخطاب ، والانتقالات الزمنية ، وأخيرا الاختيار الزمنى الإخبارى ، وتختزل هذه المكونات مضمون التمثل الزمنى التحقى الذى نقصد من خلاله الوقوف عند بعض ثوابت المقومات الزمنية لرواية (مالك الحزين) مستفدين أكبر قدر ممكن من خصائصها النصية .

تأسيسا على ذلك ، تسعى رواية (مالك الحزين) بناء شبكة من العلائق الزمنية التي تنظم المحكى وتركب أحداثه ، وتظل هذه الشبكة من العلائق شديدة الارتباط بتعدد طرائق الإخبار التي تستهدفها هذه الرواية نفسها ، فتغدو بذلك المقومات الزمنية نسقا خطايا أساسيا للتنظيم الحكائي ، وتشكل هذه القاعدة اختيارا أوليا يستقطب العديد من المستويات التي يظهريها نص (مالك الحزين) وتعرض لها طرائق اشتغاله ، خاصة إذا أخذنا بالاعتبار زمنية كتابة هذا النص ، وهى الزمنية التي اثبتها إبراهيم أصلان فى نهاية النص : « إمبابة : ديسمبر 1972 ، أبريل 1981 » ويكتسى هذا التوقيع الزمنى أهميته فى سياق تشخيص الكتابة زمن الكتابة الذى يطال تسع سنوات تقريبا ، وهو زمن لا يتجزأ من البناء النصى العام ، إذ ينبغى النظر إليه فى تعالقه مع البناء وتمظهراته الكتابية ، وبذلك يحقق زمن الكتابة توصيفا نصيا له قصديته الموجهة فى تصنيف مختلف المقومات الزمنية ، وهذا أقرب مدخل تقدمه رواية (مالك الحزين) لإبراز زمنية الكتابة ودورها فى تشغيل وتوزيع التمثلات الزمنية سواء أكانت تحققة أم تكوينية .

سننطلق فى صياغة توجهات هذا المحور من تحليلنا من الاعتبار النظرية التى تبرز أهمية زمن القصة وزمن الخطاب فى تشكيل العالم التخيلى لرواية (مالك الحزين) ، كما سننطلق من أهم التوجهات النصية التى تعرض لها المادة الحكائية ومن منظورات متعددة تبعا لتعدد تجليات التمثل الزمنى التحقيقى ، وتعتبر رواية (مالك الحزين) من أهم النصوص الروائية العربية التى سعت إلى الاعتناء بهذا التمثل الزمنى ورصد خصوصياته النصية المعينة لزمن القصة وزمن الخطاب ودورهما فى تشكيل طبيعة الوقائع والأحداث التى تبدأ ... وتنتهى فى يوم واحد ، إذ يموت العم مجاهد ، وكأنما يعلن موته عن انتهاء عالم قديم وبداية آخر جديد يختلف تمام الاختلاف عن سابقه . وبعد واقعة الموت تلك ، تبدأ رحلة التعرف على تلك المدينة البائسة المجهدة ، ومن خلال مقهى صغير تبدأ الرحلة لتنتهى أيضا ، ففيه نتقابل مع الشخصيات التى ستشغل حركة الوقائع بعد ذلك .. ومن خلال الحوارات الدائرة نتعرف على ملامح المؤسسة الوشيكة

والتي ستفرض نفسها على باقى وقائع وأحداث الرواية (9) ، ويستمد هذا التصور الأولي لزمن القصة أهميته من البناء النصي الذي يفتتحه السارد بقوله : « كانت بالامس قد أمطرت ، مطرا كثيرا ، ابتلت منه حتى عتبات البيوت ، فى الحوارى الضيقة . أما اليوم فإنها كفت . لم تمطر ولا مرة واحدة . ومع أن الشمس لم تطلع ، وظلت طول النهار وهى غائبة فان الجو كان أكثر دفئا ، ومنذ قليل ، جاء المساء مبكرا . »

(الرواية : ص 9)

وهو نفس البناء الذى يختمه بالتعيين الزمنى القصصى التالى : « فى الحجرة الخارجية التى تطل على الوسعاية الصغيرة ، فتح يوسف النجار عينه قليلا ، ورأى نور الصباح وهو يدخل من فتحات الشيش المغلق ، وتبين الفوارغ الاسطوانية بألوانها المختلفة ، واللوحه الكبيرة المعلقة ، وقبل أن يغمض عينيه مرة أخرى ، مد أصابعه اليمنى ، لا مس جرحه الجديد .

وفتح الباب

كانت الليلة تنقضى ، والهدوء يتراجع .

كما تتراجع الأحلام . (الرواية : ص 115) «

يمتد زمن القصة إذن من قدوم المساء مبكرا حتى فجر اليوم الموالى الذى يؤشر على انقضاء اليوم وتراجع ليلته كما تتراجع الاحلام ، وبذلك يعرض زمن القصة إلى مجموعة من الأحداث والوقائع المتراكبة التى يظهريها فى ارتباط مع البؤرة الحدثية المرتبطة بموت العم مجاهد ، وبذلك يتعالق هذا المكون الزمنى مع المعطى المكانى الذى يؤطره فضاء المقهى ، على أن هذا التعيين الزمنى القصصى يسعى إلى تركيب تفاصيل الوقائع وتقديم جملة من الأحداث التى تستدعيها مواقع الشخصيات وأحاديثها فينوع بذلك فى شخصيات زمن الخطاب التى تظل مرتبطة بخصوصيات التمثل الزمنى التحقيقى ، وهذا ما يدفعنا إلى اعتبار زمن القصة صيغة بنائية تؤطر الحاضر الروائى وتخصصه بالعديد من التمفصلات الزمنية التى تركب مقوماته نذكر منها بصفة عامة : اليوم

- النهار - الصباح - الصلوات الساعة - الشتاء ... الخ ، وتراهن هذه
التمفصلات الزمنية على تحديد السياق الحدثي وتوزيع معطياته الحكائية خلال
يوم واحد ، كما تراهن على تحديد امتداداتها وفق سياقها التوقعي ، ولذلك يتميز
زمن القصة بتعيينه لبعض العلائق التي تؤطر افتتاحية الرواية وخاتمتها ، في
وتستجيب هذه العلائق لترتيب العام للتمثل الزمني التحققى بتأكيداتها (خاصة)
على الوحدات الحكائية التالية :

الرواية ص : 9 :

(أ) المطر : « كانت بالأمس قد
أمطرت كثيرا ابتلت منه حتى عتبات
البيوت ، في الحوارى الضيقة . أما
اليوم فانها كفت . »

(ب) يوسف النجار : « .. ازاح
البطانية عن نصفه الأسفل ، ...
وضوء النهار يأتى عبر اللوح
الزجاجى (...) مد يده إلى كوب
الشاي الكبير الدافئ وقام يوسف
النجار واقفا . »

الرواية : ص : 115 :

(أ) المطر : كانت حبات المطر ثقيلة
ودافئة ، وعلى سطح النهر ، كانت كل
قطرة تصنع دوامة صغيرة ، وتقفز
إلى أعلى ثم تهبط وهى تتألق كحبة
من اللولو »

(ب) يوسف النجار : « فى الحجرة
الخارجية التى تطل على الوسعاية
الصغيرة ، فتح يوسف النجار عينيه
قليلا ، ورأى نور الصباح (...) ومد
أصابعه اليمنى لامس جرحه الجديد .
وفتح الباب »

ولا شك أننا بقراءتنا للنهاية ضمن البداية ، والبداية ضمن النهاية ، فإننا
نتعلم قراءة الزمن نفسه بالعكس ، مثل استعادة الشروط الأولية لحدث قصير
ضمن نتائج النهائية (10) ، يتحقق زمن القصة ، كما تبين ذلك بكل وضوح
الملفوظات السردية السالفة ، عبر هذا التعيين الزمني اليومي ، الذى تأخذ ضمنه
المتواليات السردية طابعها التراكمي ، فالسرد ، بدل انتظامه فى تيار مطرد ، لا
يتشكل هنا إلا بخضوعه لنسق دقيق من التجزئة والتشتت ، فهو ليس هيولى
متجانسة تنساب فى حركة تعاقبية انسياب المادة فى القالب : إنه لا يتحقق

إلا انقطاع ولا تماسك وجهات متنافرة (11) ، وهذا ما يميز تلك المتواليات السردية التي تتفتح على بعضها البعض مشكلة بذلك أحداثا يومية تكسر من طولية السرد وتراهن على المزاوجة بين الشخصيات الواقعية وامتداداتها التخيلية والاحتمالية داخل النص الروائي ، الذي ينتج على هذا النحو خاصياته الحكائية ، أن زمن القصة هو ما يشكل « تاريخ » النص الروائي ، أنه زمن يستهدف في (مالك الحزين) الكشف عن نمو الأحداث الروائية وتعيين عناصرها التأليفية ، فتصبح للزمن أهمية بالغة ، ذلك أن أشكاله تتحدد بالنسبة لفترة التلطف والمتلفظ « مركز التلطف » (12) ، ولذلك يركز هذا الزمن على العنصر المكاني باعتباره أولا وقبل كل شيء ، عنصرا تأليفيا يجنح نحو تنظيم المتواليات السردية ، ويتبين لنا جليا ، أن الخطاب الروائي في (مالك الحزين) يتعامل مع هاتين الصيغتين : (الزمن : اليوم / المكان : المقهى) بشكل تكاملي لابرار ملامح القصة ومنطقها ، والحقيقة إن زمن القصة بتعيينه للتمفصلات الزمنية يعتبر أحد السمات الأساسية التي يظهريها الخطاب الروائي ، إذ بدونه لا يمكن بناء و / أو تحديد بقية الوحدات الزمنية المحددة لنظام القصة ، من هنا وظيفية هذا المكون الجدلية التي تهب وتمنح لرواية (مالك الحزين) معناها ودلالاتها ، وللتأكيد على هذه الاعتبارات نورد النموذجين النصيين التاليين : يقول السارد مثلا :

« العم عمران أيضا رجل عجوز وشعره أبيض ، ولكنه بدين قليلا وصاحب مرض ، في الصيف ، كانت بشرته تلوح حمرة وناعمة ، ويبدو مثل وجوه الاطفال ، أما الآن فان شكله لم يعد كذلك ، لأننا في الشتاء ، (التشديد منا) (الرواية ص 11) »

« كان بوسعه أن يقضى نصف ساعة أخرى قبل نزوله إلى وسط البلد ليلتقى مع فاطمة ، سوف يأخذها إلى شقة مجيد يقضى معها فترة من الوقت ثم يعود ، وفكر أن يجرب الكلام مع العم عمران حول موت العم مجاهد ، »

(الرواية : ص 33)

مما لاشك فيه أن هذا التحديد الأولي لزمن القصة يأخذ - وعلى امتداد رواية (مالك الحزين) - بعدين مركزيين ، يقتصر البعد الأول على اعتباره توصيفا افتراضيا بحالته على المتواليات السردية المشكلة للسياقات الحكائية لهذا النص الروائي ، ويقتصر البعد الثاني على اعتباره توصيفا إشاريا بتحويله لتلك السياقات الحكائية إلى أطر مرجعية احتمالية يتعالق ضمنها الواقعى بالتخيلى (وسيأتى توضيح طبيعة هذا التعالق فيما بعد) ، وهكذا يتكشف لنا أن هذين البعدين يمكنان المحكى فى (مالك الحزين) من تمثل زمن للقصة ، وهو الزمن الذى يتداخل مع زمن الخطاب ويتراكب معه تبعا لخصيصة التراكب الحكائى التى تميز هذا النص الروائي ، ليظل زمن القصة زمنا تخيليا وناظما مركزيا من نواظم امتدادات ذلك التراكب .

ويستلزم الحديث عن زمن الخطاب فى رواية (مالك الحزين) التأكيد على جملة من الاعتبارات النصية العامة ، خاصة وأنه زمن يستمد خصوصيته من اتصافه الجدلى بزمن القصة ، وإزاء الاستلزام يجد المرء نفسه مضطرا لتحديد المظاهر الآتية :

(أ) للطابع التركيبى الذى يميز زمن القصة وزمن الخطاب سياقاته التوظيفية التى تستدعيها طبيعة المحكى وعلائق الشخصيات الروائية فيما بينها ، خاصة إذا أخذنا بالاعتبار تعدد صيغ المتواليات الحكائية وأساليب عرضها ومظاهر رؤيتها السردية .

(ب) تمكن طبيعة الاختيارات التى يعرض لها زمن الخطاب من إبراز (واستحضار) جملة من الوقائع بهدف التأكيد على خاصية الطابع التركيبى الذى اشرنا إليه ضمن المظهر السابق ، ومن ثمة يكتسب هذا الزمن أهمية مركزية فى تمييز بنية المحكى وإبراز الانتظام العام

لامتدادات زمن القصة ، ويقودنا هذا التصور إلى التأكيد على أن وظيفة الوقائع التي يظهريها زمن الخطاب تستند أساسا على الوظيفية الاخبارية كما سيأتى بيان ذلك فى الفقرات اللاحقة .

(ج) تصوغ مكونات زمن الخطاب جملة من المحددات التي تظهرها رواية (مالك الحزين) مستثمرة بذلك العديد من التعيينات الزمنية الاحالية التي يتطلبها بناء التراكم الحكائى ، وذلك ما يمكن المحكى فى هذا النص الروائى ، من الابتعاد عن توصيفات الكتابة السردية « التقليدية » والاعتناء بانتهاء كتابه مقطعية تستند على تقديم الخبر / أو الاخبار المترابكة .

لامراء فى أن زمن الخطاب ضمن (مالك الحزين) يظل مؤطرا بالمشترطات التي حددتها المظاهر السابقة ، خاصة وأنه زمن يخضع ، من جهة ، لمعيارية خاصة فى التوظيف ، ويخضع ، من جهة ثانية ، لتخصيص توثيقى له أوفاقه المباشرة فى توليد العناصر التخيلية لدى القارئ والمتلقى ، ويستند زمن الخطاب ، وفق هذا التحديد ، على توليف الخبر الروائى ومراتبه القولية بالاعتماد على بعض المصاحبات النصية ذات الطابع المرجعى وذلك بهدف خلق الإيهام الضرورى بواقعية الأحداث وتحقيقها ، وهكذا ، يبدو لنا أن زمن الخطاب يعين عناصره البنائية على هذه الشاكلة التي حاولنا رصد أهم خاصياتها كمدخل أولى لتحديد بعض تجلياته النصية ، مادام هذا الزمن يمثل تعالقا مباشرا لامتداد الواقعى ضمن التخيل ، وهذا ما يحقق لرواية (مالك الحزين) توازناتها البنائية سواء تعلق الأمر بطرائق العرض أم بتشخيص تبدلات ومصائر الشخصيات الروائية وملامسة القضايا التي تسعى هذه الرواية إلى إبرازها عبر محاورة الواقع و / أو تحويله عبر التخيل الذي يعيد تشكيل ذلك الواقع وامتداداته النصية .

وتندرج معيارية توظيف زمن الخطاب في رواية (مالك الحزين) ضمن استراتيجية خاصة تجعل الأحداث لا تروى وفق تسلسلها الزمني ، ولا تكتفى بأحداث اليوم الذي يشكل زمانها الروائي فحسب ، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشتى تفاصيل هذا اليوم الطويل ، ولكنها تريد من خلالها أن تطل على عالم بأكمله ، أو أن تفتح هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أعماقه ، ولذلك فإنها تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع - من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداعيات أفكارهم - تعود إلى ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته ، كما تشير إلى أحداث تاريخية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر (13) ، ولاشك أن هذا التوزيع الحدثي يستتبع تلك المعيارية في التوظيف لتمثل أبعاد زمن الخطاب ودوره في تنويع بنية المحكى ، ولذلك غالبا ما تنتج زمنية الخطاب مقوماتها البنائية انطلاقا من صيغ التراكم الحكائي الذي تستدعيه طبيعة المادة الحكائية وتفصيلها المتواترة ، تلك الطبيعة التي تتخذ من البناء التعاقبي والتداخلي إطارا لها لعرض الحدث أو الأحداث وفق توزيع استثنائي أو ايقافي حسبما يستتبعه تناوب المادة الحكائية وشخصياتها المحورية . وهكذا تستجيب معيارية توظيف زمن الخطاب لوضعية الحكى نفسه ولنظور رؤيته السردية بقصد الإيهام المرجعي الذي يختاره ذلك المنظور للمراعاة على نمو الحدث الروائي واسترساله ، يقول السارد مثلا بهذا الصدد :

« ولم يكن يوسف النجار يعرف سكان الدور الأول . ولكن في الصيف عندما كانوا ينقلون مقاعدهم عند سور الجامع ، كان يرى في بلكونة الدور الثاني سيدة سمينة وامرأة شابة تطلان عليهم ، كما يرى قطع الثياب النسائية وهي منشورة على الحبال المعلقة . »

(الرواية : ص 16)

وعلى هذا النحو يستعيد السارد التحديد الزمني (الصيف من داخل زمن القصة لاستلهاهم بعض التفاصيل الحديثة التي يكشف عنها موقع الشخصية الروائية ، ولذلك فإن معاينة زمن الخطاب تتطلب أولا الوقوف عند معيارية توظيفه التي تكشف عنها أوضاع الحكى المتعددة والمتداخلة ، فاذا كان زمن القصة زمنا خطيا ، كما ألمحنا إلى ذلك آنفا ، فإن زمن الخطاب زمن تراكبي تراكب أوضاع الحكى ، ومن ثمة فلا وجود إلا لزمن واحد للتخييل ، وليس هناك فقط إلا الزمن الذي ينتجه النص (14) ، ومن شأن هذا التصور أن يوسع مفهومنا للزمن بصفة عامة ، خاصة وأن التخييل لكى يكون فعلا يؤخذ وكأنه « التاريخ » (أى ما حدث ضمن الزمن) (15) ، ولذلك فإن التحديد الزمني (الصيف) الذي عرض له النموذج النصي السابق ، يشكل استعمالا لصيغة زمنية تمثل إرساء أو تثبيتا ضمن الزمن الذي يضيفي مظهر الصدق على الاحداث المتخيلة (16) ، وهذا ما يؤكد عليه الخطاب الروائي فى (مالك الحزين) حينما يوظف الصيغة الزمنية إما عن طريق تحديدها ، أو عدم تحديدها ، يقول السارد متحدثا عن الأسطى سيد :

« لم يكن الأسطى من أبناء أمبابة الأصليين إلا أنه كان صديقا قديما للشلة كان يعمل عند الأسطى بدوى الحلاق وراء الكيت كات ويعيش مع أمه الريفية عند التقاء قطر الندى مع فضل الله عثمان . لقد جاء قبل سنوات طويلة واستأجر الدكان المجاور لدكان المعلم رمضان الفطاطرى (. . .) لقد مضت عليه الآن سبعة أعوام ، منذ وفاة والدته ، وهو يحب زوجته الأخيرة لواحظ حبا شديدا . »

(الرواية : ص 18/19)

إن الصيغة الزمنية سواء كانت محددة أو غير محددة، فإنها تبرز لنا الاعتناء الذى يمنحه السارد للتمظهر الزمني باعتباره ، أولا وقبل كل شئ ، تجربة ، والتجربة هى تخييل زمني يخصص الخطاب كما يخصص تجسيدات السردية ، وعلى ضوء ذلك ، يحصل زمن الخطاب على أبعاده التراكبية التي تفصح عنها

المواقع الحديثة نفسها لتتنوع فى معيارية توظيفه كما هو الشأن مثلا فى النموذج النصى التالى الذى يحدد اختيارا أمنيا آخر يرد ضمن كلام الشيخ حسنى وهو يخاطب الشيخ جنيد :

« إن الدكتور طه حسين نفسه لم يبذل أى جهد فى هذه الناحية ، أما هو فقد دخل معارك لا يمكن تصورها . صحيح أن الوضع مختلف لأن الدكتور كما تعرف فضيلتك كان محروما تماما من نعمة النظر ، ولكن هذا لا يمنع أن عميد الأدب العربى ليس العمة والجبة والتحق بالأزهر الشريف ، أما أنا فقد استكملت دراستى الدينية فى المعهد العالى للموسيقى العربية . وكنت أول دفعتى سنة ستة وثلاثين ، وفى جيبى الآن صورتى وأنا استلم الشهادة من حضرة صاحب الجلالة . »

(الرواية : ص 22)

بهذا الاعتبار ، يأخذ زمن الخطاب كل دلالاته ضمن تجسيدات الحديث التى تطبع أساسا عالم الشخصيات وتعين أوضاعها ، وتطبع أيضا الرؤية السردية وتعين أبعادها ، ويبرز هذا الاعتبار نمطية الإدراك التى يحققها المحكى بخلقه للشخصيات التى تفكر ، تحس ، وتتصرف بما أنها أصل الأنا - التخيلية للأفكار ، للإحساس ، ولأفعال الحكاية المروية (17) ، مثلما يبرز التجليات الواعية بالزمن ضمن الرؤية السردية التى عادة ما يشخصها السارد كما فى حديثه هذا عن الأسطى قدرى الانجليزى :

« كان الأسطى يتكلم الانجليزية مثل أهلها ، ولقد شجعه رؤساؤه من الانجليز وأهداه الرئيس ما كميلان مجلدا قديما يحتوى على أعمال شكسبير الكاملة التى أدمن قراءتها حتى صار يتلوها عن ظهر قلب وهو يركب الدراجة ويقوم بعمله فى توزيع البرقيات هنا أو هناك حتى طار صيته بين العملاء وعساكر المرور أنفسهم . »

(الرواية : ص 29)

ويندرج النظام الإنجازى لزمن الخطاب فى رواية (مالك الحزين) ضمن مجموع الأوضاع التلفظية الإخبارية التى يستتبعها توالى الأحداث فى زمن القصة ، وهى الأحداث التى تجرى فى أن واحد ، وما الصيغ السردية سوى الواقع النصى الذى يختاره السارد لتشخيص هذه التمفصلات الزمنية الإخبارية خاصة حينما يتم تعيين زمن الخطاب وإدراجه ضمن متوالية نمطية تعتنى بالتعيين الممكن والتحقيقى ، وهذا ما يكشف عنه النظام الإنجازى وفق تراكب المسارات الحكائية وتسلسلها ، ولا يشكل هذا التعيين ، بطبيعة الحال ، سوى إمكانية تحديدية من بين عدة إمكانيات أخرى تمثل لها بالنماذج النصية الموالية :
- « (...) وذهب يوسف والتقى خارج السينما . كان يبحث عنها (أى عن فاطمة) بعينه عندما لمست مرفقه من الخلف باطراف أصابعها . وصعدا إلى البلكون واقتربت منه وأخبرها أنه لم يشاهد فيلما عربيا منذ عشر سنوات على الأقل (الرواية : ص 36) »

- « وفى يوم الخميس الموالى ، حدثته عن الحجرة الأرضية المغلقة . »

(الرواية : ص 37)

- « (...) على المعلم عطية إذن أن يترك المقهى وخصوصاً بعد مسألة السكين . يكفيه ما أخذه طوال الشهور الماضية . »

(الرواية : ص 38) .

ويبدو أن التعيين الممكن والتحقيقى ليس إلا نمذجة أولية لرسم حدود الانتقالات الزمنية التى يراهن عليها زمن الخطاب ، وهى انتقالات لها وظائفها النصية المحددة لطرائق اشتغال الخبر الروائى ، ويبدو من الواضح أن حدود هذا التعيين تكسب هذا الزمن مساراته الإخبارية المتعددة تعدد المتواليات الحكائية التى تعبر عنها مواقف الشخصيات وأفعالها ، وتتوافق هذه الحدود مع عدم لجوء الكاتب فى رواية (مالك الحزين) إلى تصوير شخصياته ورسم ملامحها بالطريقة التقليدية ، فلم يعمد إلى الوصف الخارجى المباشر ، كما لم يلجأ فى

لغة السرد إلى ترتيب وقائعه وفق ترتيب زمني تقليدي ، بل لجأ إلى مجموعة من الانتقالات الحرة التي تسمح له بحرية أكبر في التعبير عن مختلف الحالات (18) ، وتعمل هذه الانتقالات الزمنية على تنظيم المادة الحكائية وفق العديد من الاختيارات الزمنية الإخبارية التي تشكل محور علائق الشخصيات فيما بينها ، وتشكل أيضاً ، وبشكل مواز ، تجليات موقع السارد في صيغ هذا الاختيار ومفترضاته السياقية .

(2) التمثل الزمني التكويني :

تمدنا المعطيات التي عرضنا لها ضمن المحور السابق من تحليلنا بخصوص التمثل الزمني التحققى وأوضاع زمن القصة وزمن الخطاب ، ببعض الخصائص الموازية التي يعرض لها هذا المحور عبر التمثل الزمني التكويني الذي يحدد بدوره بعض المظاهر الزمنية المساهمة في بناء الشكل الروائي ، ولعل عناصر هذا التمثل ترتكز أساساً على وحدتين مركزيتين أولاهما ترابطية وثانيهما تعينية ، وينفتح التمثل الزمني التكويني على نفس التمثلات الزمنية التحققية ، غير أنه يمتلك منطقه الخاص حينما يساهم في اتساع دائرة الوحدة الزمنية التي تتوافق مع خصوصية المتواليات الحكائية لرواية « مالك الحزين » ، ويتوزع التمثل الزمني التكويني إلى العديد من الإشارات الزمنية التي تظهرها الوحدات الحكائية ، ويمكننا هذا التوزيع من رصد الإطار التخيلي الذي يحيط بتوظيف تلك الإشارات ، غير أن هذا التمثل الزمني ، يظل متفاعلاً مع الامتدادات المرجعية والخارج - نصية للطابع التداولي الزمني ، وهذا ما يدفعنا إلى التسليم بأهمية هذا العنصر الجدلي ضمن التركيبة العامة لرواية (مالك الحزين) .

من بين أبرز الدلالات المصاحبة لطرائق اشتغال التمثل الزمني التكويني في هذا النص الروائي ، اعتماده على اعتبار المنظور الزمني عنصراً تكوينياً للمادة الحكائية وسجلاً لأوضاعها التي تحاكي الامتداد المرجعي ، وهذا ما يستهدفه

الخطاب الروائي ويؤكد عليه ضمن مختلف مواقف الشخصيات الروائية ، وهى المواقف التى يحاول الخطاب تلئيمها داخل المادة الحكائية وإعادة تشخيص امتدادات البعد المرجعى داخل المكون التخيلى ، وهذا ماأثرنا التعبير عنه بالبعد الترابطى الذى يحقق لرواية (مالك الحزين) احتمالية مرجعها النصى ، عبر وحدات البعد التعيينى التى تؤطر المحكى بالعديد من التعيينات التاريخية ، ولا شك أن لهذه الاعتبارات وظائفها فى سياق التحليل الذى ننجزه ، خاصة وأن المظاهر الزمنية التى تطبع هذا النص الروائى يجنح نحو الإعلان عن توظيف متميز لتمثلات الزمن التى تنفتح بشكل مركزى على وعى السارد وإدراكه لأهمية ذلك التوظيف ، باعتباره خلفية نصية لها خصوصياتها المتصلة بطبيعة الكتابة الروائية التى يسعى هذا النص لإبرازها بشكل متفرد .

تستند القرائن الموجهة للبعد الترابطى ، فى تعالق مع وحدات البعد التعيينى ، على وظيفة تناسقية تفتح للتمثل الزمنى التكوينى خيارا تصنيفيا لنمو مسار التراكمات الحكائية التى تحرص تمام الحرص على توقيع امتداداتها الزمنية كلما استلزم منها السياق ذلك ، ومن ثمة لاتعمد هذه القرائن الموجهة على حصر الوحدات الزمنية للبعد التعيينى ، ولكنها تقصد إلى إبراز تحقيقاتها خارج أى فهم تبسيطى لحدود الامتداد المرجعى الذى تؤثر عليه بعض التعيينات التاريخية ، التى تكسب المقومات الزمنية لرواية (مالك الحزين) خاصية « ضرورة التصديق الاحتمالى » ، ولعل شمولية هذا التقدير تنطلق من الاعتبار النصى بشكل مباشر ، وهو الاعتبار الذى يراهن - كما أسلفنا - على أهمية حدود التجلى المرجعى ، ويهمنا ، فى هذا الصدد ، الوقوف عند النموذج النصى التالى لإبراز دلالة بعض المستويات التى عرضنا لها سابقا ، وسنختار لهذا الغرض المقطع الذى يصف فيه السارد قاسم أفندى وهو يقرأ الجورنال :

« أخرج الجورنال وفتحته على الحوادث وقرأ أن السائح الإيطالي دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى مأمور قسم إمبابة ببلاغ ضد المواطنين في منطقة الكيت كات لانهم استولوا على الأراضي التي اشتراها عام 1944 والمملوكة له بعقود البيع المسجلة بالشهر العقاري المصري في نفس العام من السيدة نفيسة هانم مصطفى أوده باشا والأخرى من الخواجة فرد يناند مفوضا على النادي السويسري بإمبابة أثناء إقامته في مصر التي بدأت منذ 1900 حصل خلالها على الجنسية المصرية والتحق بمدارسها وأتم دراسة الحقوق بها عام 1923 إلى أن غادرها عام 1956 . »

(الرواية : ص 53)

مبدئيا ، تستمد التعيينات التاريخية التي يعرض لها هذا المقطع الحكائي أهميتها من حرص السارد على إيهام قارئه بهذه الصيغ الزمنية التي تكسب المحكى توازناته المنطقية ، وهذا ما يجعل من التمثيل الزمني التكويني تحفيزا يربطه بباقي الانتظامات النصية التي يتزامن فيها قدوم السائح الإيطالي دافيد موسى بموت العام مجاهد ، وبذلك تندرج التعيينات التاريخية ضمن الاحتمالات السردية التي تشيدها تفاصيل المحكى ، ليؤكد هذا النص الروائي على استقلالية تلك الاحتمالات عن الواقع الخارجي ، فالتعيين التاريخي « تخيل » (19) ، إنه نمط زمني مفترض يساهم في ترصيص الاستحضارات الزمنية باعتبارها بؤرة للأحداث التي تعرضها هذه الرواية التركيبية حينما تؤلف عناصر سردها من « القناعات » « والإيهام » ومن منطقتها الداخلي ، الذي تفرضه طبيعة الكتابة ، كتشديد لعالم مستقل بذاته لا يسعى إلى تقليد أو محاكاة العالم الواقعي (20) ، إن تأكيدنا على هذا المعطى التركيبي يأتي من كونه يحقق لنظام الأحداث تقديراتها الزمنية المضمرة التي تستتبعها حركة الوقائع الموضحة لتفاعل بعض الشخصيات الروائية مع هذا التمثيل الزمني التاريخي الذي يعود بنا - كما أشرنا إلى ذلك سابقا - إلى مرحلة الحملة الفرنسية ، وهذا ما يعرض له صوت العم عمران كما سمعه الأمير في السماعة الكبيرة :

« وعاد الصوت يقول إنهم لا يعرفون البارون هنرى ماير الذى كان يملك إمبابة عندما كانت مزروعة بالشمام . وسمع الأمير صوت شىء ثقيل يسحب على الأرض وخبطة عالية بينما كان الصوت يقول أن أى واحد كان يمكنه أن يمد يده ويأخذ أى شمامة ويأكلها دون أن يراه أحد ، وقال إنه لم يكن يفعل ذلك أبدا لأن من يأكلون من شمام إمبابة كانوا يصابون بالاسهال ، ومكتوب ومعروف فى التاريخ أن جيش فرنسا عندما جاء إلى هنا من أم دينار لكى يعسكر ويحارب مراد باشا صاحب شارع مراد أكل الشامام المزروع كله . ومكتوب أن نابوليون عندما رأى الجيش كله عنده أسهال أمرهم أن يأكلوا الشامام من أى مكان إلا من إمبابة . وعلماء الحملة الفرنسية قالوا أن من يريد يأكل من شمام إمبابة عليه أن يغليه فى الماء الساخن أولا ، وبدون ذلك لا يمكنه أن يأكله أبدا . عندئذ عرف الأمير أنه صوت العم عمران وأدار عينية فى الجالسين أمام المقهى . » (الرواية : ص (87)

يؤكد التمثيل الزمنى التكويني بامتدادته النصية أهمية الطابع الإحالي الذى تتخذه رواية (مالك الحزين) فى صياغة الخبر الروائى ، وتلك قصدية الربط بين هذا الخبر وعلائق صيغه الإحالية التى تبيح للشخصية الروائية تقديم هذا البعد الزمنى ، وبالتالي الكشف عن أوعائها الممكنة ، وهذا ما يمكن السارد من تعيين صيغة الزمن الإحالية وتتميطها بهدف إدراج هذا البعد التاريخى واستيحائه ضمن البعد الروائى ، إن نصا من قبيل نص (مالك الحزين) يعتمد فى بناء عالمه الروائى صنعة خاصة لشكل الكتابة الذى يستحضر التقطيع المشهدى / الفقراتى للتمثيل المحايث لكل الأطروحات (ذات البعد الزمنى) التى تتضمنها قنوات الخطاب ، وتلك خصوصية هذا التمثيل الزمنى التكويني الذى يظل متعالقا مع الاختيارات التركيبية للتمثيل الزمنى التحقيقى ، وتحتوى هذه الخصوصية ، بموازاة مع الاعتبارات السابقة ، على تضمن لنبرة أيولوجية لها قصديتها وأوضاعها النصية ضمن المسار الحكائى وأفعال الشخصيات ، ومما يزكى هذه الملحوظة انفتاح البعد التاريخى السابق على هذه النبرة الأيديولوجية الساخرة التى تسترجع منطقه لتعيد تركيبه فى هذا المشهد الذى نورده للتمثيل على هذا التوجه :

« (. . .) فى الصيف ، كان العم عمران يحب أن يجلس فى السطح على المقعد الكبير الذى أهده له الخواجه كالميروس عندما أثنى الملوك على طبق اللحم المشوى الذى يعهده ، كان المقعد فى الأصل يخص البارون هنرى ماير الذى أهده للخواجه عندما زاره فى قصره مع فرقة الراقصات الأجنبية . وكان الحاج عوض الله يقول أن هذا المقعد المرمى على سطح عمران هو أحب المقاعد إلى قلب البارون وأنه سمعه يقول بأنه منذ فقد المقعد لم يعد بوسعه أن يجلس بهدوء ويفكر فى أى شىء ، وأنه مصنوع من خشب العزيزى الذى له رائحة تساعد على التفكير السليم ، وكان العم عمران نفسه يقول إن هذا صحيح ، ولكن باب الحجرة الضيق لا يسمح بدخوله ، لذلك تركه حتى يجد طريقه يدخله بها . أما فى الشتاء ، فلقد كان يصحبه داخل الحجرة الخشبية ، يأكلان ، والعم عمران يسكر ويحدثه عن أسرار الحكم والحكام (الرواية : ص 92 / 91) »

بإمكاننا أن نستنتج من هذين المثالين الطويلين نسبيا ، قصدية التحديد الزمنى الذى يظهريه الخطاب الروائى فى (مالك الحزين) ، وتؤكد مواصفات أهم استنتاج على طبيعة هذه الصيغة الإحالية التى تكتسب تميزها من انتماء الخبر التاريخى لقصدية الكتابة الروائية ، ولعل هذا الانتماء أقرب مدخل للتأكيد على الطابع التخيلى الذى يخصص البنية العامة لهذا النص الروائى وامتداداتها الواقعية التى تفترض وجود واقع سابق وخارجى تتفاعل معه لتشكيل إجراءاتها التكوينية ، وذلك استنتاج إضافى يتوافق مع التحقيقات النصية التى تتضمن المعطى الواقعى لتشييد المعطى التخيلى والتأكيد عليه ، من هذا المنظور ، فإن موضوعة الفعل ، فى الماضى الخارج عن التجربة الشخصية للمؤلف والقارئ والذى لا يمكنه أن يكون سهل المنال إلا عن طريق المعارف التاريخية ، تخلق موقفا جديدا للتواصل ، فعلى المؤلف أن يتصرف مثل المؤرخ بأسقاطه أولا للصورة التاريخية التى هو محتاج إليها وإعطائها فيما بعد شكلا أدبيا ، ويجب على القارئ بالمقابل ، أن يمتلك معرفة أدنى بأحداث الماضى (وهذا ما يمكنه من معرفتها باعتبارها أحداثا تاريخية) (21) ، تقودنا هذه التصورات مجموعة

إلى إثبات استنتاج أخير يختزل ، بطابعه النظرى ، أبعاد المقومات الزمنية ، ويتخذ هذا الاستنتاج الصيغة التالية :

من الإمكان ابتداء الزمن التخيلى عبر الإلحاح على الزمن الواقعى (22) ، وبذلك يتوافق هذا الاختيار أيضا مع نفس التوجه الذى لا يعتبر الروائية Romanesque وسيلة للهروب من ثقل الواقع ، ولكنها وسيلة لضبطه ، لقوله ، بهدف الاقتراب أكبر قدر ممكن من حقيقة الأشياء والكائن (23) .

II - المقومات الفضائية :

تستند المقومات الفضائية - على غرار المقومات الزمنية - فى رواية (مالك الحزين) على خاصيتى الاحالية والتعيين الفضائيين ، وبذلك يتشكل الامتداد التخيلى الذى تستهدفه كل خاصية على حدة ، للتأشير على الطبيعة التداولية للعنصر الفضائى ضمن التواتر الحكائى ، ولذلك تراهن رواية (مالك الحزين) على مقصدية خاصة فى توظيف المقومات الفضائية بأبعادها المكانية المتعددة بدءا من المستوى التسمياتى ووصولاً المستوى الموضعى الذى يحقق لها استقلالها النصى عبر مختلف الوحدات السردية ، وهذا ما يدفعنا للتسليم بأن هذه المقومات الفضائية تتوفر على طرائق خاصة فى التشغيل والبناء تؤكد عليها ، سياقيا ، الحدود التوظيفية والادراكية لتلك الطرائق . . .

أن المقومات الفضائية فى رواية (مالك الحزين) مقومات إحالية وتعينية يستثمرها المحكى لتقدير احتمالية الأحداث الروائية وتحديد مظاهرها التخيلية ، وتستمد هذه المقومات خصوصياتها من العلائق التى تقيمها مع العالم الخارجى ، وهى العلائق التى تعين حدود الوصف المحاكاتى الذى يظهره المحكى ، كما أنها تعين الإطار الإدراكى الذى يولده ذلك الوصف لدى القارئ ، وتستوقفنا هذه المعطيات الأولية للتمهيد لها بمجموعة من الاعتبارات التى نخالها أساسيه فى تحديد بعض التصويرات الجوهرية الموجهة لتحليلنا ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار الأهمية التى تمنحها رواية (مالك الحزين) لهذه المقومات الفضائية

المشكلة لمسار الاحداث و علائق الشخصيات ، و هى أهمية تجعل من العنصر الفضائى بؤرة الحكى و نظامه البنائى .

صحيح أن فضاء النص الأدبى يتميز ، قياسا إلى فضاء الخطاب الأدبى المعاصر ، بكونه يتمفصل كليا ضمن إطار مجموع العالم الخارجى (24) ، و هذا اعتبار أول يباد هنا و نحن نتغى تحليل هذه المقومات الفضائية لهذا النص الروائى ، اعتبار تمتد تجلياته التداولية لتستحضر التساؤل الاجرائى التالى : ما هى المبررات المنهجية التى يستند عليها النص الروائى أثناء إستعارته للفضاء الخارجى داخل عالم الكتابة ، مع العلم أن الاحاطة بجغرافية هذا الفضاء تخضع ضمن محتواها الاختيارى إلى قصدية المؤلف التى تفضى أساسا إلى المضمير التخيلى لهذا النص الروائى أو ذاك ؟

نعلم جميعا ، و هذا ما عودتنا عليه العديد من النصوص الروائية ، أن التظاهرات الفضائية تظل وثيقة الصلة بباقى المكونات النصية المنظمة لمختلف الصيغ الاخبارية ، على أنه ليس من اللازم إقامة النسق التماثل بين الفضاء الخارجى وعالم الكتابة بشكل صارم نظرا لانفتاح هذا العالم على التشخيصات الاحتمالية والتخييلية التى لا تقل أو تلغى تلك الحدود التماثلية ، وهذا ما يدفعنا كقارئين ومستقرئين للتأكيد على أهمية تلك التشخيصات ودورها فى صياغة الخبر الروائى واستجلاء طبيعة مكوناته الفضائية ، فليس النسق التماثل عنصرا موجها للقراءة على الرغم من امتداداته النصية التى تبرز دلالة الفضاء المؤلف والمعتاد داخل النص ، ومن ثمة فإنه نسق براهن أساسا على الانجاز التحقيقى لتلك الامتدادات النصية وهذا ما يكسبه تميزه وفرادته ، ولا مراء فى أن تعيين وظائف هذا النسق التماثل سستبرز لنا حدود التركيب الإخبارى الذى يؤطر المحكى فى رواية (مالك الحزين) ويؤطر أيضا مختلف الفرضيات الدلالية التى تظهرها .

تمدنا عناصر هذا المدخل الأولى لتحديد مظاهر المقومات الفضائية بالعديد من الثوابت التى تتضمنها الوقائع قائع الحديثية فى هذا النص الروائى الذى

يحافظ على التعيين الاسمى للاماكن كما هو فى العالم الخارجى ، ويكسب هذا التعيين المكان داخل النص تلويناته المميزة وأوضاعه المفارقة والتي يحددها النسق التماثلئى ، ويأتى هذا التعيين الاسمى محدد الميثاق القراءة ، خاصة حينما يعتمد إبراهيم أصلان إلى وسم خاتمة هذا النص الروائى بتعيين نفس الموضع الفضائى الذى يؤطر الأحداث الروائية :

« إمبابة : ديسمبر 1972 . إبريل 1981 »

ويحيلنا هذا التعيين الاسمى المرفق بتعيين زمن الكتابة على استحضار هذا البعد الواقعى الذى يؤطر الخطاب الروائى من غير أن يرصد تحققاً تبسيطياً لامتدادات البعد التماثلئى ، وهذا ما يمكن المحكى من إعادة تشخيص ذلك الموضع الفضائى الذى لا يرجعنا حتماً إلى خارج النص يقدر ما يتميز بالعديد من التنويعات التى يفرضها عالم الكتابة لتقديم نمط من الواقع تمنحه الأحداث الروائية بعده التخيلئى ومفترضاته الاحتمالية ، ولذلك يندرج هذا التعيين الاسمى ضمن المنحى الذى يشكل الايهام الضرورى لنمو الأحداث ، وهذه خاصية أولية تحقق للصيغ الخطابية تميزها وتلاحمها على مستوى الوصف أو التركيب ، من هذا المنظور ، فإن المقومات الفضائية فى رواية (مالك الحزين) تتخذ لنفسها محورين أساسيين يكمل أحدهما الآخر ، ولكل محور مظاهره الخاصة وتجلياته التى تعتنى بإبراز مايلئى :

(1) موضوعة المكان وعلائقه التحديدية : ويمكن هذا المحور ، بالصيغة التى أوردناه بها ، من تتبع معطيات هذه الموضوعة ورصد علائقها الوصفية التحديدية التى تبيح لنا الوقوف عند مختلف المنظورات المحيطة بتلك الموضوعة ، وهى المنظورات التى يفترض ضمناً توحيدها ضمن شكل الكتابة الروائية التى تسعى (مالك الحزين) إلى تقديمه وبرمجته ..

(2) هوية المكان وعلائقه التراكمية : ويعتبر هذا المحور امتداداً للمحور السابق خاصة وأنه يعتنى بإبراز بعض الأمتدادات الدلالية المحددة لهوية المكان فى هذا النص الروائئى ، وهى الهوية التى تظل متعالقة مع طبيعة الحدث

التراكبي الذي يخصص المحكى ويكشف عن مظاهره الخطابية ، وتسعى هذه الهوية تجسيد وتشخيص مختلف الاماكن التى تحتويها (مالك الحزين) وتحديد الاختيارات السياقية والوظيفية التى يستتبعها التراكب الحدثى
ومما لاشك فيه أن هذين المحورين اللذين نسوقهما فى فاتحة تحليلنا للمقومات الفضائية لنص (مالك الحزين) ، يقصدان بيان مختلف التمظهرات النصية لتلك المقومات ، ومن ثمة ، فإن إعتنائنا بموضوعة المكان وهويته يندرج ضمن ما تعرض له الخصوصيات النصية صياغة وتوظيفا ، وهذا اختيار أولوى لا يلغى إمكانية وجود اختيارات أخرى سببرزها تحليلنا كلما استدعى الأمر ذلك ، وعليه ، يمكننا الاقرار بأن المقوم الفضائى - بما أنه يستأثر باهتمامنا - يعتبر مكونا نصيا مؤطرا للأحداث ولعلائق الشخصيات فيما بينها ، إنه بؤرة المحكى ومطية لعرض وتشخيص المواقف ووجهات النظر ، من هذه الزاوية ، يتضح لنا جليا أن الغرض من إيراد هذه المعطيات الأولية والمجملة يتعالق مع الاختيارات النصية ومضموماتها ، وذلك بهدف التأكيد على أهمية المقومات الفضائية فى تشكيل البنية الإخبارية لرواية (مالك الحزين) ، ويهدف إبراز الوضع العام لتلك الاختيارات النصية ، علما بأنها اختيارات تتضمن ، فى جوهرها ، جدلية الواقعى والتخيلى التى تبرز لنا صيغ اشتغال البنية الإخبارية ، فليست المقومات الفضائية بأبعادها المكانية مجرد إطار بنائى يحيل (قصدا أم بغير قصد) على العالم الواقعى ، ولكنها منظور حكائى ينتمى إلى عالم التخييل ويحدد غائيته . .
فكيف ياترى تؤكد رواية (مالك الحزين) على هذه المصادر الأخيرة ، وما موقع موضوعة المكان وهويته فى المراهنة عليها ؟

(1) موضوعة المكان : العلائق التحديدية :

إن المكان فى (مالك الحزين) هو البطل الرئيسى الذى يمثل نقطة الارتكاز التى تقوم عليها حركة الوقائع والشخوص ، وهو لا يقدم باعتباره معطى ثابتا أو مجرد حيز محدود تدور فيه مجموعة من الملابسات ، بل إنه يتصدر الواجهة كشخصية مستقلة ، قائمة بذاتها ، وترتبط مع باقى الشخصيات الأخرى فى

علاقات جدلية (25) ، إن القول باعتبار المكان بطلا رئيسيا يستتبع بالضرورة رصد مختلف العلائق الوصفية والتحديدية التي تجعل منه بالفعل ذلك البطل المعبر عن مختلف الوقائع والتحويلات ، ومن شأن هذا التصور أن يقربنا قليلا من المحددات العامة التي نروم توضيحها معتمدين في ذلك - ومكتفين أيضا - على العلائق الوصفية التحديدية ، وتعمل هذه العلائق على استحضار أهم التظاهرات المكانية وتعين أوضاعها ودلالاتها .

يمكن القول إجمالا ، أن موضوعة المكان في رواية (مالك الحزين) تستند بشكل مركزي على خاصية الانغلاق والانفتاح ، ولهذه الخاصية امتداداتها النصية في تحديد التنامي الحكائي وتحققاته الحديثة ، وبذلك تتخذ هذه الخاصية لنفسها وضعا يربط فاتحة الرواية بخاتمتها ، يقول السارد في صفحة 9 :

« في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة » .

ويقول نفس السارد في صفحة 155 :

« في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة » .

وتمكن موضوعة المكان في رواية (مالك الحزين) من إدراك الإطار الحدثي الذي تظهره مختلف الوقائع الحكائية استنادا على التشخيصات الممكنة التي تتطلبها تلك الوقائع ، وهذا ما يمنح خاصية الانفتاح والانغلاق تعدد منظورات الحكى وتناسق مستوياتها الإخبارية وصورها التمثيلية التي تناسب طرائق العرض وصيغة المعيارية .

وتتميز العلاقة التحديدية لخاصية الانغلاق والانفتاح بهيمنة الأماكن المفتوحة في رواية (مالك الحزين) ، كما تتميز بالامتداد الانفتاحي للأماكن المنغلقة ، كما سيأتى بيان وتوضيح ذلك فيما بعد ، ولا ينبغي أن يفهم من هذا التميز التجاء السارد إلى الاعتناء بالتمثيل على أماكن أخرى ، فذلك اعتبار لا توليه الرؤية السردية أية أهمية ، الأمر الذي يمكن هذه العلاقة التحديدية من الإحالة على واقع التفاعلات الحديثة ، ولهذا فأن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان ، وتدخل في الحوارى الضيقة ، وتصف الجدران ، وترسم الابنية ، تفعل كل ذلك

باهتمام وبعناية ، ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللامنتهى للحركة اليومية ،
التي تتم فوق هذا المكان ، مسلسل يشمل كل أشكال الحركة ، : من العارض
اليومي والبسيط والنافل ، حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أميناً للحياة اليومية
فى (إمبابة) (26) ، ويحيلنا هذا التعيين الموضعى الذى تدور فيه الأحداث
الروائية / التخيلية على نفس التعيين الذى وقّع به إبراهيم أصلان خاتمة روايته
، وقد جرت العادة أن نعتبر هذا التوقيع إحالة مرجعية لا تنفصل عن الموضع
الذى كتبت فيه الرواية ، ولعل استعادة نفس الموضع ضمن النص الروائى يهدف
أساسا إلى الإيهام بواقعية الأحداث ، وهذا بدون شك ما يستهدفه المحكى فى
مواضع متعددة (27) ، نضيف إلى ما تقدم أن رواية (مالك الحزين) تستلهم
هذا الموضع المكانى لتؤكد على التحولات التى يعرض لها العالم الحكائى ، عبر
صيغ تخيلية تضيف على صفة الإمكان ، فليست (إمبابة) خارج النص هى تلك
نجدها داخلة ، لأن نظام الأحداث ونظام المادة الحكائية يمكنان المؤلف من
اختلاق الوقائع وتجريدها من التقديم الحقيقى ، وهكذا ، إذا كانت رواية (مالك
الحزين) تتخذ من موضوع المكان مسارا رئيسيا لعرض الخبر الروائى ، فإنها
تعتمد كذلك على توزيع خاص لتلك الموضوعة باعتبارها تماثلا افتراضيا يحقق
للعالم الروائى احتمالية ، وللشخصيات الإطار العام الذى تتحرك فيه روائيا ،
ويتميز هذا التوزيع الموضعى بالتعددية ، كما يتميز بطابع الإحالة المباشرة على
تعيين أسماء الأماكن ، وهذا ما يتجلى فى الجدول الأولى الذى يحصر بعض
امتدادات التوزيع الموضعى أفقيا :

الصفحات	التعيين الاسمى المكانى
9	الحجرة
10	الحجرة
11	الصالة - الوسعاية
12	المقهى
14	امبابة - مدرسة امبابة الاسماعليه الابتدائية
15	المقهى - جامع خالد بن الوليد - المدخل الخارجى للمقهى الميدان - الطريق .
18	شارع مراد - امبابة - الكيت كات - قطر الندى - فضل الله عثمان
20	ميدان الكيت كات - جامع السنه
21	شاطىء النيل
22	شارع مراد - شارع السوق - امبابة
23	امبابة - قطر الندى - فضل الله عثمان
24	الحوش - ميدان الكيت كات - المقهى
27	المطبعة الأميرية
28	حارة أمير الجيوش
30	امبابة - شارع مراد
31	النيل - المنيرة - سيدى إسماعيل الامبابي - مدرسة الجرن
32	فضل الله عثمان - شارع السلام - جنينة المدير - شارع السودان نادى طلعت - مسرح البالون - طريق النيل .
33	شارع الجبلية - كوبرى الزمالك
35	الوسعاية
38	امبابة
39	شارع البحر - شارع الجراج
43	محطة عمر الخيام - شارع 26 يوليو
45	كوبرى امبابة
46	مدرسة عبد الحميد شمشم - الزمالك - امبابة
47	شارع السودان - جامع خالد بن الوليد
62	امبابة
93	الزمالك
94	الكيت كات - الجامع الكبير الاصفر - خالد بن الوليد - السودان
115	شارع النيل - شارع السوق الحجرة

يتضح لنا من خلال هذا العرض الأولى والمكثف لبعض التعيينات الاسمية للاماكن التى توظفها رواية (مالك الحزين) ، أن العلاقة التحديدية للمنغلق والمنفتح تتجاوز كونها مجرد ناظم نصى ، فهى تكشف لنا عن التظاهرات البنائية التى تتخذ من تلك العلاقة إحالة رمزية لتأطير الأحداث الروائية ، من هذا المنظور تتوافق هذه العلاقة التحديدية مع استحضارين مركزيين يؤكد أولهما على الاستحضار الوصفى ، وثانيهما على الاستحضار التركيبى ، فأما الاستحضار الأول فيمكننا معاينته من خلال اعتناء السارد مثلا بوصف الموضع المكانى ، ويمكن التمثيل لذلك بوصف حجرة يوسف النجار :

« كانت جدران الحجرة مزدحمة بصفوف الكتب المتراسة على أرفف الخشب المحمولة من أطرافها بالحبال المجدولة ، كما كانت هناك لوحتان كبيرتان على جانبي النافذة ، أحدهما نسخة من الموناليزا التى فردت على الجدار وتثبت من أعلاها بمشبك معدنى صغير ، أما الأخرى فقد علقت فى الجانب الأيمن ، فوق نهاية الكتبة التى تجلس عليها . . . »

(الرواية : ص 10)

وأىضا بوصف المقهى :

« كاد المقهى فى ذلك الوقت أن يكون خاليا .

إلى يسار المدخل المفتوح ، كان قاسم أفندى يقرأ شيئا فى جريدة الأهرام ، وعبدالله القهوجى يستمع إليه وقد مال بقامته النحيلة وهو يضع يديه فى جيوب الفوطة ، ويضيق من عينيه المريضتين . وعلى بعد مقعدين منهما ، كان المعلم رمضان يجلس وهو نعسان إلى جوار الشيخ حسنى . »

(الرواية : ص 12)

وتتمثل دلالة هذا الاستحضار الوصفى للتعيين الموضعى (الحجرة والمقهى هنا) فى إلحاح السارد على رصد جملة من المواقف الحديثة ، وبالتالي ، فإن اعتناؤه بهذا الاستحضار يندرج ضمن التمثيل الإحالى الذى لا يكتسب وظيفته إلا ضمن سياق تلك المواقف الحديثة ، وبذلك يصبح الاستحضار الوصفى للتعيين المكانى إعلانا على تشخيص المدرك والراهن النصى ،

وتمتد خاصيات هذا الاستحضار الأول لتتعلق مع معطيات الاستحضار التركيبي الذى بالأمكان تلمس بعض أوضاعه ومرتكزاته بشكل جلى فى الأبعاد النصية التى تحيط بالمقهى كمكان يشكل بؤرة الحكى ومركز الوقائع ، ولهذه الغاية أثرنا وصف هذا الاستحضار « بالتركيبي » لأنه يراهن على تحديد بعض الامتدادات الحديثة وتركيبها للتأكيد على أهمية المكان فى توجيه مسار الحكاية ، وإذا جاز لنا أن ننمط هذا الامتداد يمكن عد المقهى كمكان ، هو الصورة المبلورة لإمبابة فى مواجهة العالم الخارجى على مستوى من المستويات ، أو لحى الكيت كات الشعبى فى مواجهة إمبابة ، على مستوى آخر ، أنه الوجود فى مواجهة العدم (28) ، وهذا ما يتجلى فى مواقف رواد المقهى حينما اشتراها المعلم عطية : « كان رواد المقهى قد أكتملوا ، ربما غاب واحد أو آخر ، ولكن الشكل العام لكل شلة قد تحدد ، كان بعضهم قد ذهب للعزاء ، وكان بعضهم قد عاد ، أبناء فضل الله عثمان وقطر الندى والسوق ، هل يعرف أحدهم أنها قد تكون السهرة الأخيرة التى يقضونها فى مقهاهم ؟ (الرواية : ص 85) » ، إن ضياع المقهى ، وبالتالي ضياع المكان الذى تلتقى فيه أغلب شخصيات الرواية هو ، فى حقيقة الأمر ، ضياع لكينونتها وقطع حبل الصلة بينهم وبين هذا المكان . يقول الأمير مثلاً :

« إن الحبل قد انقطع ، المقهى ضاع ، وعوض الله ضاع ، واليوم يموت أبوك . وذهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات والبوابة الحجرية والكتابة فى قوسها الجليل العالى : « وإنتهت معركة الأهرام هنا فى 21 يوليو 1798 »

(الرواية : ص 85 / 86)

عالم المقهى إذن عالم ملغوم بالاسرار والايحاءات ، ولعل هذا الاستحضار التركيبى أحد العناصر الموجهة لتحديد علائق هذا العالم ببعض الشخصيات الروائية التى عقدت بهذا المكان صلة خاصة ، لتتجلى لنا دلالة توازى المكان بمواقف الشخصيات :

« ورتب الأمير بيده غطاء العربة المبتل ، وقال إن ذلك لم يكن سحرا ، ومقهى عوض الله أمامك هي الشاهد ، وقال إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شيء ، الطعنة وجهت للمقهى . لا الطعنة وجهت إليك أنت ، إلى دنيك ، دنيك المنتهية المنهوبة ، والجامع أمامك هو الشاهد . »

(الرواية : ص 105)

من هنا يتجلى الإحساس بالمكان عند الأمير ويتجلى أيضا الاختيار المعين لمقاصد ذلك التوازي ، والذي يمكن الأمير من الإقرار عبر مخاطبة ذاته بأن المقهى لم تكن « إلا الرعشة الأخيرة في هذا الجسد الكبير الذي يرحل أمامك حفيفا كأنه سحابه تنبض بالألوان والظلال ، وسوف تظل الذكرى تعيش في قلبك إلى الأبد »

(الرواية : ص 105)

ويرتبط الاستحضار التركيبي أيضا بالمال الذي حدد مصير عبد الله القهوجي ، الأمر الذي يؤكد نوعية الإدراك الذي يربط ذات الشخصية الروائية بالمقهى ، إنه أدراك يستهدف رصد تبدلات الكينونة المشاركة في رسم مختلف التحولات التي يشهدها هذا المكان ، إنها التحولات التي اشترى بمقتضاها المعلم صبحي المقهى من عوض الله ، وهذا تحول لن يمكن عبد الله من أن يكون قهوجيا إلا في مقهى عوض الله ، لنجد أنفسنا بالتالي أمام هذه المعادلة : « مفيش قهوة عوض الله ، يبقى مفيش عبد الله . »

(الرواية : ص 78)

ومن ثمة ، يصبح مصير عبد الله خيارا وجوديا وخلصا من تفاعلات وتناقضات الواقع الذي تعرض له رواية (مالك الحزين) ، وهذا ما دفع عبد الله القهوجي إلى ارتكاب جريمة القتل :

« وذهب عبد الله إلى الثلجة الجافة وفتحها وإخرج المبرد الكبير المسنون الذى يكسرون به الثلج فى الصيف ، وهجم على المعلم الذى جرى إلى الركن : « أنا فى عرض النبى . حبيبك يا عبد الله » ، ولكن عبد الله ضربه على رأسه بعرض المبرد حتى لا يقتله ، ضربة قوية سمعها فى ذراعه كلها ، ومال المعلم فى دمه واستغرق سريعا فى النوم . »

(الرواية : ص 103)

بهذه الاعتبارات تميز رواية (مالك الحزين) هذا الاستحضار التركيبى الذى يؤكد علائق المكان بالشخصيات الروائية ، بحيث يبدو من غير الممكن تحديد دلالة تلك العلائق دون الاعتناء بامتدادات ذلك الاستحضار والافتراضات الممكنة التى يعرض لها الخبر الروائى ، إن خاصية الاستحضار التركيبى التى مثلنا لها بمواقف الأمير عوض الله وعبد الله القهوجى ، تشكل بعدا من الأبعاد التوظيفية للمكان فى هذا النص الروائى وتؤطر الحدث بلحظات ملتهبة من الإحباط .

وتتميز العلائق التحديدية التى تستدعيها موضعة المكان بامتداد المكان المغلق على المكان المنفتح كما سبقت الإشارة إلى ذلك ، وتتحدد هذه الخاصية بعرض للعديد من التفاصيل الحكائية التى يستدعيها توظيف الأمكنة فى رواية (مالك الحزين) ، وبذلك يخلق هذا الامتداد - ضمن النسيج السردى للأحداث - تعالقا دلاليا بين هذين المكانين بواسطة مكبر الصوت التى ترك مفتوحا بعد اختتام المعزى المخصص للعم مجاهد ، وهذا ما سيمكن سكان الحى ، فى الخارج ، من سماع مدارات الحديث التى جمعت بين الحاضرين فى هذا المعزى ، ولترتبط دلالة التعالق المكانى بالافصاح عن الوقائع التى تساق عبر مكوّن الصوت إلى أن يرتفع « فى السماع صوت خبط الباب ، صوت رجل يطلب منهم أن يغلقوا الماكينة لأنها مفتوحة . »

(الرواية : ص 90)

(2) هوية المكان : العلائق التراكيبية :

تستمد هوية المكان فى رواية (مالك الحزين) أهميتها من الاعتبارات التى عرضنا لبعضها آنفا ، وإذا كان تحديد هذه الهوية يرتبط أساسا بالامتدادات التى تشخصها التظاهرات المكانية ، فإنه يظل ، مع ذلك ، وثيق الصلة بمختلف الاختيارات السياقية والوظيفية التى يستدعيها التراكب الحداثى ، من هنا يمكننا فهم ذلك الارتباط العضوى الذى ينشأ ويتوالد دائما بين الأشخاص والمكان الذى يعيشون فيه ، فحينما تحل المأساة بشروطها القاسية وتصيب روح المكان ، فإن الخلل سرعان ما يدب فى معظم الشخصيات ، فتبدأ هى الأخرى بالتهوى كنتيجة حتمية لذلك الارتباط (29) ، وهذا ماتسعى بالفعل رواية (مالك الحزين) إبرازه والتأكيد عليه ، ولا يبدو مغالين إذا أضفنا إلى ذلك ، أن هذه الهوية هى التى تميز المكان على مستوى التخيل وتمنحه خصوصياته النصية ، ولتأكيد هذا المنحى ، غالبا ما كان إبراهيم أصلان يستند على طرائق نوعية فى تحديده للأماكن ، وهكذا تسعى العلائق التركيبية تشكيل مفهوم للمكان يتخيل واقعه الخاص وأبعاده المرجعية التى تستجيب لسياق الكتابة نفسها ، فيصبح المكان جزءاً من الحدث الروائى ، وتلك أهم علاقة تراكيبية يؤشر عليها المحكى لتحديد هوية المكان ، وهذا ما تفصح عنه الطرائق التوظيفية المستهدفة من قبل السارد والتى تلغى الصفة المكانية (درب ، حارة ، شارع ...) وتكتفى بالاسم كمرجعية دالة تراهن على اعتبار المكان شخصية روائية تساهم بدورها فى تشييد سردية متخيلة لها أوضاعها الخاصة وكيفية تبينها ضمن المحكى ، وهذا توجه مركزى للتأكيد على تداخل الأمكنة بالسياقات السردية (التخيلية) ، ونفى للمحاكاة الواقعية عبر إعادة تركيب المكان واخضاعه لنسق الكتابة وتخييل الواقع ، يقول السارد مثلاً عند حديثه عن التقاء قطر بفضل الله عثمان :

« لم يكن الأسطى من أبناء إمبابة الأصليين إلا أنه كان صديقا قديما للشلة ، كان يعمل عند الأسطى بدوى الحلاق وراء الكيت كات ويعيش مع أمه الريفية عند التقاء قطر الندى مع فضل الله عثمان . »

(الرواية : ص 18 / 19)

ويقول فى نفس السياق ، عن نفس المكانين :

« من قطر الندى جاءت فاطمة على مهلها إلى فضل الله عثمان . »

(الرواية : ص 28)

ويهدف التمثيل على هذه الخاصية نورد النموذجين النصيين التاليين :

« ولعدة أسابيع ظل يخرج من البيت ويسير على النيل حتى المنيرة ويلف ويعود من عند مدينة العمال إلى محطة السكة الحديدية حتى سيدى إسماعيل الإمبابى ثم يدخل من عند مدرسة الجرن حتى أحمد عاشور البقال ومن مراد كان يتسلل إلى قطر الندى ثم إلى فضل الله عثمان كي يعود إلى البيت . »

(الرواية : ص 31)

« كان السكر قد ذهب من رأسه وأراد أن يشرب مرة أخرى ودخل من شارع السلام إلى سيد درويش وعبر شارع السوق إلى حارة حوا التى أخرجته مرة أخرى إلى طريق النيل . »

(الرواية : ص 63)

فالكان فى هذا النص الروائى يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية ، له ملامحه الخارجية من شوارع وحوار ونهر وميدان ... الخ . بل إن معظم قسّمات المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى فى النص باسم شارع أو حارة ، وإنما فى الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة (30) ، وهذا ما تفصح عنه العلاقة التراكبية لهوية المكان فى هذا النص الروائى ، إنها علاقة تراكبية لأنها ، من داخل المحكى ، تعتنى بتعيين الموضع المكانى وامتداداته المتعددة فى تشخيص مختلف المواقف التى تعبر عنها الشخصيات الروائية .

من أهم المقتضيات التى تفترضها هوية المكان توفره على تأطير حدثى ، إذ لا وجود للمكان بدون حدث ، ولذلك دأب الروائيون على وصف الأماكن والتدقيق فى تركيب معالمها ، فكانت ، مثلاً ، العلاقات عند (بلزاك) بين المكان الموصوف

والمكان الموجود فيه القارئ تتسم بأهمية خاصة ، فهو يحس إحساسا قويا بأن القارئ هو ، فى الواقع ، موجود فى مكان محدد ، ولهذا ينظم هيكل عمله وفقا لهذا الشرط الأساسى (31) ، على أن رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان ، وإن كانت تعتنى بالتمظهرات المكانية ، فإنها لا تقدمها عبر صيغة الوصف إلا لماما ، ويشكل هذا المسار التقديمى نمطا سرديا فى تحديد هوية المكان التى تظل واضحة المعالم لدى المتلقى ، على الرغم من عدم اعتماد المؤلف على وصفها والاعتناء بعرض أبعادها وحدودها ، ويتحقق إدراك المتلقى لتلك الهوية المكانية من تعالقاتها بالكيثونة التى تشغل وتحفز أفعالها ، ويبدو هذا الاستنتاج مقبولا ما دام المحكى فى رواية (مالك الحزين) يجنح نحو تأكيده وإبراز خصوصياته ، كما اتضح لنا ذلك مثلا من خلال النماذج النصية التى عرضنا لها سابقا .

إن تعدد المقتضيات التى تفرضها هوية المكان ، تدفعنا إلى التأكيد على أن إبراهيم أصلان لا يعتنى ، فى هذا النص الروائى ، بالتضاريس المكانية وإطاراتها التحديدية الفيزيقية ، بقدر ما يعتنى بالانتظام الحدثى الذى تكشف عنه مواقف الشخصيات الروائية ، التى تظل مرتبطة بالمكان ومنجذبة نحوه سواء أكان شارعا أو حارة أو مقهى ، يقول السارد مثلا :

« أخبرها الأسطى [أى أخبر زوجته أم عبده] وهو يدير وجهه إلى الناحية الأخرى أنه يذهب إلى المقهى ، ولكن الشيخ لا يراه لأنه أعمى . ولكن سؤاله عنه جعله ، وهو المعذب أصلا ، يضطرب أشد الاضطراب ويخاف ويتأكد أن الواقعة قد وقعت وأنهم عرفوا كل شئ . ومع ذلك وجد نفسه مدفوعا إلى الاقتراب من المقهى فاقترب . »

(الرواية : ص 28)

وبهذا ، تتخذ هوية المكان لنفسها فى (مالك الحزين) وضعاً يسيجها بمواقف الشخصيات الروائية ، عبر الاعتناء بامتدادات تلك المواقف القلقة والمتوترة القائمة بين الشخصيات التى تبحث عن نواتها وكينوناتها ، وهذا ما تحاول تلك الهوية تشخيصه عبر احتمالية الواقع النصى ، الذى يستوحى المظاهر المجتمعية ويحورها إلى أنماط حكاية تخيلية لإعادة تملك تلك المظاهر تملكا مغايرا يؤكد موضوع الانتماء إلى المكان ..

هوامش

- (١) صبرى (حافظ) « مالك الحزين » الحداثة والتسجيل المكانى . م . م . س . ص 167
- (2) كشيك (محمد) الواقع والمنسأة فى الرواية المصرية المعاصرة ، مجلة الوحدة ، عدد 49 - 1988 ص 115 .
- (3) Grivel (Ch) : Ibidem, P . 98 .
- (4) Greimas (A.j) . Courtés (j) : Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la Théoria du langage . Hachette, 1979. P. 388.
- Wainrich (h) : Le Temps , le récit et le commentaire . seuil 1973. P. (5) 57/ 58.
- (6) بارت (رولان) . التحليل البنىوى للسرد . آفاق . ع . 1988 . ص 15
- (7) نفسه ص 16
- (8) كشيك (محمد) م . م . س . ص : 116 / 117
- (9) Ricoeur (P) : Temps et récit. Tome I , Seuil, 1983 p . 105 .
- (10) Ricardou (J) . Pour une Théorie du nouveau roman, seuil, 1971. P. 258.
- (11) Maingueneau (D) : Initiation aux méthodes de l'analyse du Discours. Hachette univ. 1976. P. 103.
- (12) صبرى (حافظ) م . م . س . ص : 166 .
- (13) Grivel (ch) : Ibidem . P. 99 . (14) نفسه ص 100
- (15) Farier (J) Les jeux de la temporalité en Sciences - Fition in : Littérature N°8 Des. 1972. P. 54.
- (16) Ricoeur (P) Temps et récit, tome II. Ibidem. P . 98.
- (17) كشيك (محمد) م . م . س . ص : 117
- (18) راجع . غريفيل ص 99 / 100

(19) التازى (م . ع) مفهوم « الروائية » داخل النص الروائى العربى . الوحدة ع . 49 أكتوبر 1988 . ص 101 .

Bujnichi Tadzysz : Roman Historique du XIXe Siecle, Problèmes (20)
De Structure, in : le Genre du roman, les genres
de romans. P . 70

Levi - Valensi Jacqueline : Le roman Camusien et sa légitimité (21)

نفس المرجع السابق ص 241 .

(22) نفسه . ص 249 .

Eisenzweig (uri) : L'espace imaginaire du texte et l'idéologie in' : Duchet ((23)
cl) . Sociocritique' Nathan' 1979 P . 186 .

(24) كشيك (محمد . م . م . س : ص ك 116

(25) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص : 171

(26) الرواية . صفحات . 14 - 18 - 22 - 23 - 30 - 31 - 38 - 45 - 46 - 62 حيث يعتمد السارد على
توظيف المعطى المكانى المتمثل فى (إمبابة) .

(27) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص : 169 .

(28) كشيك (محمد) : م . م . س : ص . 116 .

(29) صبرى (حافظ) : م . م . س : ص : 171 .

(30) بوتور (ميشال) بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس منشورات عويدات ط . 2 . 1982 ص 43 .

الفصل الثالث

اللغة الروائية : معطيات نظرية

يندرج الاعتناء باللغة الروائية ضمن سياق قراءاتى له أهمية وامتداداته التحليلية والنظرية الخاصة ، ويكتسى هذا الاعتناء مصداقيته من خلال وظيفة اللغة الروائية فى تحقيق البناء الشكلى لهذا النص الروائى أو ذاك ، عبر استحضار وظيفى لمستويات لغوية تتخذ لنفسها نمطا أسلوبيا وتشخيصيا يظهر تلك المستويات ويحدد طرائق اشتغالها ، وبذلك تكتسب الكتابة الروائية تصورها الخاص ، وتكتسب أيضا قدرتها على استقطاب خصوصيات البناءات السردية وفق العديد من المقتضيات التى تعين تشخيصها اللغوى .

ومما لا شك فيه ، أن الاعتناء بالتعيين التشخيصى اللغوى يراهن على إبراز المظاهر والصيغ التى ترافق اختياراته الواقعية والتخييلية ، وترتبط تلك المظاهر والصيغ بالمنظور العام الذى يكون لغة السرد وامتداداتها التشخيصية ، وللمنظور ، فى هذا السياق ، مقاصده الموجهة لعلائق الحوار اللغوى الذى يتخلل البناء السردى مادامت الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدة لغات ، فهى تشتمل على نسق أدبى للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات (1) ، وعلى هذا النحو ، يشكل التعيين التشخيصى نسقا خطابيا يحيل بدوره على المتطلبات الواقعية والتخييلية المساهمة فى نمو الحدث الروائى ، ويقربنا هذا التصور الأولى من الفرضية المركزية التى توجه تحليلنا لهذا المكون النصى الذى يؤلف مع بقية الأنساق الخطابية السالفة تركيبة النص الروائى ونمطيته الانتظامية .

تتميز إمكانيات الاعتناء بالتعيين التشخيصى اللغوى بتعدد الأسئلة النظرية التى تشترطها اللغة الروائية ، ويترافق هذا التعدد مع المنطق الذى يحكم تلك اللغة معجميا وتركيبيا وأسلوبيا ، وتلك خاصية بقائية ميزت التحديد النظرى المرافق لتشغيل اللغة ضمن النص الروائى وأبانت عن تمايز المفترضات التى تستلزمها خصوصية التلفظ ، تلك الخصوصية التى يبدو أنه من غير الممكن النظر فيها بدقة إلا انطلاقا من البنية اللغوية للأدب ، والأدب السردى بصفة خاصة (2) ، وينطلق هذا الاعتبار من الإمكانيات التلفظية التى تتوفر عليها

ذات التلّفظ (المؤلف أو السارد) ، على أن مفترضات تلك الامكانيات تستتبع وظيفة للملفوظ تتعلق بهذه الذات وإن كان يغطيها ويغلفها أو يكتسحها بما لا يدرك أو بما (قد) يموه (3) ، وبذلك يراهن التشخيص اللغوى ، الذى لا ينفصل عن بقية المكونات التى تؤلف الخطاب الروائى ، على تشكيل العناصر التخيلية المؤطرة لفعل الحكى ومستوياته التعبيرية .

تستمد هذه المعطيات النظرية مبرراتها من اعتبار التشخيص اللغوى نسقا خطابيا يتجاوز حدود التماثل التعبيرى الذى تفصح عنه الكتابة الروائية ، هذا التعامل الذى يتقاطع ضمنه الواقعى والتخيلى ، ومن ثمة يعمل التشخيص اللغوى على تعيين الواقع النصى بوحداث تركيبية تعدد مجاله اللغوى وتدعم تصورات الاحتمالية ، من هذا المنظور ، يستدعى تعدد المجال اللغوى تعددا للأصوات والأساليب وفق التوجهات العامة التى ترافق التماثل التعبيرى المشار إليه آنفا ، ويستلزم هذا الفهم تحديد الاعتبارات التى تحيط بتعدد اللغات وبتعدد الأصوات ضمن النسيج السردى للنص الروائى ، بعد ما نكون قد سلمنا بانفتاح هذا النص (أو قابليته للانفتاح) على عدة لغات وأصوات وفق طرائق خاصة فى التوظيف والاشتغال ، وعليه ، يبدو لنا أنه من غير الممكن تحديد تلك الاعتبارات دون رصد توجهاتها الوظيفية ضمن التشخيص الأدبى الذى يستتبع تقاطعا للأصوات وللغات ، ويمدنا هذا التوجه بالصيغة التساؤلية التالية : هل يمكن اعتبار التوجهات الوظيفية لتعدد الأصوات مظهرا من مظاهر التعدد اللغوى ؟ .

مما لا شك فيه ، أن طبيعة هذه الصيغة التساؤلية تستجيب لأهم الاختيارات النظرية التى صاغها (م . باختين) فى كتابة الريادى (استطبيقا الرواية ونظريتها (4) ، وقبل أن نعرض لأهم محتويات الطرح الباختينى نود الإشارة الى أن تعدد اللغات وتعدد الأصوات ماهما إلا مكون من مجموعة من المكونات التى تؤلف التوجه النظرى لباختين حول الرواية . وعلى هذا الأساس ، يعتبر تعدد الأصوات عنصرا موجها لتشخيصات تعدد اللغات التى يخصصها النص الروائى وفق مفهوم خاص للغة لا يعتبر استعمال الكلمات الأجنبية أو الدارجة

تحقيقا للتعدد اللغوى ... بل إن الوصول إلى ذلك يستلزم وعيا عميقا باللغات المتفاعلة داخل اللغة الواحدة والتي تتحاور وتتصارح عبر مواقف وقيم لها ارتباط وثيق بالسياق الملموس للكلام . وهذا التعدد هو الذى يكمن وراء تحول لغة المجتمع وتجدها . والرواية . من هذا المنظور . أداة لالتقاط جدلية اللغات وبلورة محاولاتها الفاعلة وسط ركام سنن التواصل اللسانية وغير اللسانية (5) .

وتأتى مشروعية اعتمادنا على أهم محتويات الطرح الباختينى من تميز منطلقاته النظرية الخاصة بالمسألة اللغوية وتصوره للشكل الروائى باعتباره فضاء قابلا لاحتواء اللغات والأصوات ، ويأخذ هذا الاحتواء بعده النصى الذى يمكن الشكل الروائى من إدراك الدلالات الأيديولوجية التى تكمن وراء توظيف اللغات والأصوات ، ويكشف هذا المنطلق النظرى على ضرورة الاعتناء بهذه الدلالات الأيديولوجية التى يستدرجها النص الروائى عبر مكوناته اللغوية مع مراعاة شروط التوظيف المفاهيمى الذى يحقق لهذا الطرح النظرى أولويته فى تحديد أنماط الوعى التى يظهريها الخطاب الروائى ، وهى الأنماط التى تعتبر البعد الأيديولوجى حاملا للشكل ، فالأيديولوجيا ، أو على الأصح الأيديولوجيات ، توجد داخل النص الروائى مناقضة لبعضها من غير أن تكون مصنفة ، ولا مفكرا فيها ، ولا محكوما عليها فهى لا تتجزأ وظيفتها إلا باعتبارها مادة لتشكيل العمل الروائى . بهذا المعنى ، فليس للنص المتعدد الأصوات إلا أيديولوجية واحدة : هى الأيديولوجية المشكلة Formatrice الحاملة للشكل (6) ، وبذلك يتميز الطرح الباختينى بتخصيصه لمفهوم خاص للجنس الروائى يعتنى بإبراز أهم الامتدادات النظرية المرافقة لهذا الطرح ، ولما كانت الرواية هى الجنس الوحيد الذى هو صيرورة ، فإنها تعكس بعمق وجوهية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فوحده الذى يتطور يستطيع أن يفهم تطورا ما (7) . إن عكس الواقع الذى يبرزه هذا التحديد لا يتعامل مع اللغة الروائية باعتبارها بنية ثابتة ، وإنما يتعامل معها باعتبارها ، أولا وقبل كل شئ ، تمتلك قصديتها ووعيتها المشخصين للأفعال والمواقف التى تعبر عنها الشخصيات

الروائية ، بناء على هذا الاعتبار ، تكون الرواية هي الجنس الوحيد الذى يوجد فى صيرورة وما يزال غير مكتمل (8) ، ويؤكد هذا التصور على الامكانيات البنائية التى تستتبعها التشخيصات السردية فى علائقها بطرائق اشتغال المنظور السردى الذى يتم إدراك مقوماته انطلاقها من تعدد الأصوات التى يظهريها النص الروائى .

سيمكننا تمثيل آراء (باختين) ، واستحضارها ضمن هذا الطرح النظرى بشكل متماسك ومنسجم ، من الوقوف عند أهم التصورات التى تعتني بإبراز أهم المباحث المؤطرة لهذا النسق الخطابى ، إن ما تنبه إليه (باختين) ، فى هذا الإطار ، يقر بأن الاشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللسانى فى الرواية هي أشكال مشيدة خلال النمو التاريخى لجنس الروائى بمختلف مظاهره ، لعل درجة كبيرة من التنوع ، فكل واحد من تلك الاشكال ، موصولا بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشييدا أدبيا صحيحا لمختلف « اللغات » (9) ، وتؤكد هذه القاعدة المبدئية على أهمية تلك الإمكانيات الاسلوبية التى الصيغ تنوع الصيغ السردية وتعدد فى منظوراتها ، وبذلك فإنها إمكانيات نوعية تنظم التمثيل اللغوى الذى يظل غير منفصل عن الصيغ الخطابية للمؤلف واللسارد ، وتتجلى وظيفة هذه الصيغ فى تحقيق الوحدة العضوية لكل تعيين تشخيصى لغوى ، فالكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقيق انكسار داخلها لنواياها الدلالية والتعبيرية (10) ، وتكمن أهمية هذه اللعبة مع اللغات فى كونها تغيب كل خطاب شخصى صادر عن الكاتب لتمنح الصيغ السردية شروطها الكتابية تكشف عن العديد من التنويعات الملزمة لطرائق صوغ الخبر الروائى .

ويمكن القول ، أن الوضع المحدد لوجهة النظر يحيل على المقتضيات المؤطرة للكاتب والمؤلف ، وهى المقتضيات التى تراهن على وضعها المفترض داخل النص الروائى ، وعلى هذا النحو ، يصبح الوضع المفترض وحدة تأليفية تكشف عن الحدود التركيبية التى تحقق المنظور الإدراكى للتعيين التشخيصى اللغوى ،

وبذلك فإن الكاتب والسارد المفترضين يأخذان معنى مغايراً تماماً عندما يدخلان إلى الرواية كموجهين لمنظور لسانی ولرؤية خاصة للعالم والأحداث ، ولتقييمات وتبئيرات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد واللغات الأدبية « العادية » (11) ، ويميل هذا الاعتبار إلى التعامل مع المسافة التي تفصل بين الكاتب الحقيقي والسارد التخيلي ، وهذا ما يميز المحكى ويمنحه إمكانية تشخيص الواقع وإستدراج خصوصية التعدد اللغوي ، ولا شك أن لهذا الاعتبار قصديته المميزة في تعيين درجة وعى السارد ضمن المحكى ، وللوعى سلطة سردية تلتزم باستقطاب مستويات التحقق المرجعى الذى يظل صوت الكاتب مؤطرا لخلفيته ، ونستطيع القول ، أن التشخيص اللغوي يستتبع تعدد الأصوات بهدف التمثيل على مختلف السيرورات الاجتماعية التي يعرض لها المتن الحكائي ، نظرا للتعالق الذى يؤطر هذين العنصرين ؛ ذلك أن التطور الجدلى للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية والتاريخية ، التي تقدم كل مرحلة جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية فى المرحلة السالفة ، وفى نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية التي تؤلف النظام الاجتماعى القائم (12) ، من الطبيعى إذن ، أن تشكل المسافة بين الكاتب والسارد فهماً موضوعياً يسعى (باختين) إلى بلورته وحصره عبر جملة من المعطيات تؤكد على دوريهما فى تقديم عناصر الحكاية وتخصيص أبعادها اللغوية والتشخيصات المميزة للمحكى ، وهكذا ، تتبين لنا قيمة هذا الفهم الذى نوجز أهم عناصره ضمن المرتكز التالى :

(أ) لا يحق الكاتب ذاته ولا يحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته ... وإنما كذلك داخل موضوع الحكى ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد (13) .

(ب) نقرأ وراء محكى السارد محكياً ثانياً : هو محكى الكاتب الذى يسرد نفس ما يحكيه السارد ، الذى بالاضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه (14) .

من الطبيعى أن تتخذ النتيجة التركيبية لهذين المرتكزين الأولين الصيغة التالية : إن كل لحظة من المحكى تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيرى الدلالى والتعبيرى . ثم على صعيد الكاتب الذى يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكى ومن خلاله . . . والسارد نفسه ، وكل ما هو مسرود ، يدخل سوية داخل منظور الكاتب (15) .

يبدو واضحا من سياق معطيات هذا المرتكز أن التحديد الباختيى يعتنى بإبراز تحقيقات محكى الكاتب ومحكى السارد وفق طبيعة الإدراك اللغوى الذى يخصهما ، وتلك ميزة لن تتحقق إلا عبر تنوع العلائق التى تعبر عنها مختلف اللغات ، ولن يكتسب الإدراك اللغوى وظيفته دون تحديد لتشخيصاته الممكنة ضمن المحكى ودون الاقرار مرة أخرى بأن الكاتب لا يوجد إلا داخل لغة السارد وليس داخل اللغة الأدبية « العادية » التى ارتبط بها المحكى (مع أنه يوجد أكثر قربا من إحدهما) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معا لى لا يسلم كلية نواياه لاية واحدة منهما (16) .

يتبين لنا مما سبق أن الاعتناء بالتعيين التشخيصى اللغوى يستحضر علائق الكاتب بالسارد ، غير أنه استحضار يراهن - بحصر المعنى - على الامكانية التى يعرض لها ذلك التعيين لخلق الإيهام الضرورى والاحتمال المنطقى لنمو الأحداث الروائية التى تستلزم ، بالضرورة ، نسقا كلاميا تتضمنه مختلف المقامات الحكائية ، هذا ما يستتبع الوقوف عند التنظيم المؤطر لأقوال الشخصيات باعتبارها منحنى آخر من مناحى تشخيص اللغة التى تخترق الواقعى إلى درجة يمكن القول معها بأنه لا وجود للواقعى بدون اللغة (17) ، ومهما يكن من أمر ، فإن أقوال الشخصيات المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبى والدلالى وعلى منظور خاص ، هى أقوال الآخرين فى لغة أجنبية ، وتستطيع أيضا أن تكسر نوايا الكاتب وأن يكون بالنسبة له ، إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية ، فضلا عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس

دائما تأثيرا (أحيانا قويا) على خطاب الكاتب ، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مسحضر للشخصية) ، وتنضده تراتيبيا ، وإذن تدخل إليه التعدد اللساني (18) ، وتتأكد لنا مرة أخرى خصوصية هذا التنظيم المؤطر لاقوال الشخصيات الروائية وأهميته فى تشخيص التعدد اللغوى بهدف تنويع الأشكال التعبيرية التى تشغل الفضاء النصى ، ذلك التعدد الذى يظل متوازيا مع تعدد الأصوات وقصديتها المباشرة فى تمييز وتميز المحكى ، ويمدنا هذا المعطى الأخير بمستوى آخر من المستويات التى يعتبرها الطرح الباختينى أكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الاجناس المتخللة (19) ، ويتميز هذا المستوى بتنوع تلك الأشكال التى تؤثت الفضاء النصى والتى تبحث لنفسها أيضا عن قيمة جمالية تحدد للمحكى طرائق خاصه فى الاشتغال والتوظيف ، غير أن هذا المستوى بقيمته الجمالية يظل وثيق الصلة بموقع المؤلف وقصديته النمطية التى تؤشر على الطابع الانفتاحى للجنس الروائى ، ولهذا الغرض تسعى الكتابة الروائية إلى استثمار هذا المعطى التوزيعى لتحقيق التعدد اللغوى والأسلوبى تبعا لخاصية تعدد الأصوات التى يكسبها رهان الخطاب التخيلى قدرة على رصد ذلك التعدد فى مختلف أشكاله وتمظهراته ، فالرواية تسمح بأن ندخل إلى كيائها جميع الاجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) ، أو خارج أدبية (دراسات السلوك ، نصوص بلاغية ، وعلمية ، ودينية الخ) . نظريا ، فإن أى جنس تعبيرى يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيرى واحد لم يسبق له ، فى يوم ما ، أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية ، وتحفظ تلك الاجناس عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية ، والأسلوبية (20) استنادا على ما سبق ، يتضح لنا الموقع الذى تحتله تلك الاجناس التعبيرية فى تنظيم الجانب التمثلى لاختياراتها التوظيفية ، وهو الجانب الذى يركز أساسا ، من جهة ، على طبيعة الجنس المتخلل ، ومن جهة ثانية ، على احتفاظه بالمرونة والاستقلال والاصالة اللسانية والأسلوبية ، وذلك ما يحقق له

رخصة الاندماج ضمن السياقات النصية ، وبالتالي التأكيد على خصوصية المحكى ، ويرتبط الجانب التمثيلي للاختيارات التوظيفية للاجناس المتخللة بأشكالية التجنس الروائى من حيث المظاهر والممكنات ، ونقصد بذلك « حدود البعد الحوارى » الذى يرافق كل توظيف يستتبع التنوع فى الملفوظ الروائى ، و« حدود البعد التوحيدي » الذى يشكل منطق هذا الملفوظ ، ولاشك أن قصدنا هذا يلامس طبيعة التناص الاجناسى للكتابة الروائية ، هذا التناص الذى يقوم على تعدد الأصوات واللغات ، ويعين فى بعض الأحيان شكل الرواية تبعا لشكل الجنس التعبيري الذى يتخلل المحكى ، من ذلك مثلا : الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، ومحكى الاسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل الخ ، ولا تدخل هذه الاجناس إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، ولكنها تحدد شكل الرواية برممتها (رواية - اعتراف ، رواية - مذكرات ، رواية - رسائل) وكل واحد من تلك الأشكال يملك أشكاله اللفظية والدلالية لتمثل مختلف مظاهر الواقع ، كذلك فإن الرواية تلجأ إلى تلك الاجناس ، تدقيقا ، على اعتبار أنها أشكال مشيدة من الواقع (21) ، ويؤكد هذا التحديد ، أهمية التشخيص الاجناسى باعتباره أيضا مادة حكاية لها دلالاتها السياقية فى تشكيل الخبر الروائى وتقديمه ، وعلى هذا النحو ، يمتلك الجنس المتخلل مظهره التركيبى ومظهره الوظيفى ضمن الكتابة الروائية مادام كل مظهر يعتنى بالتعامل اللغوى باعتباره مادة أولية فى رصد الوقائع والأحداث ، ولذلك يسعى كل مظهر تأكيد المصادر التى تقر بأن جميع الاجناس التعبيرية التى تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، منضدة إذن ، وحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا ، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها (22) ،

ويتبين ، وفق هذه المصادرة ، أن كل مظهر يمنح للجنس المتخلل الذى يدخل إلى الرواية نظامه الادماجى الخاص بوصفه إمكانية لعرض التعدد اللغوى والاقتراب أكبر قدر ممكن من اللاحقات الواقعية التى يستهدفها الاختيار التوظيفى . من المؤكد ، أن كل حديث عن المظهر التركيبى والوظيفى للاجناس المتخللة يستدعى

رصد امتداداته البنائية (خاصة اللغوية منها) على مستوى السرد والخطاب كاجراء أولى لتحديد خاصية هذا الحوار الاجناسى ودوره المتميز الذى يمكن الرواية أن تبدو كأنها مجردة من إمكانيتها الأولى فى المقاربة اللفظية للواقع ، ومتطلبة لتشديد أولى لذلك الواقع بواسطة أجناس تعبيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا تعدو كونها توحيدا تأليفيا من الدرجة الثانية ، لتلك الاجناس اللفظية الأولى (23) .

نخلص من عرضنا السابق حول تنظيم التعدد اللسانى (24) إلى أن الفهم الملائم لهذا التنظيم يقضى بتعيين مظاهر التعدد اللسانى وطبيعته فى ارتباط بخصوصيات المحكى وعدم اعتبار تلك المظاهر خارجة عن سياق المحكى ، ولاشك أن هذا الفهم ما هو إلا إمكانية أولية للوقوف عند الامتدادات التخيلية للتشخيص اللغوى بما أنه نسق خطابى مميز للكتابة الروائية ولرؤيتها للعالم ، ولذلك لا ينبغى أن تغيب عن أذهاننا القصدية المرافقة لتوظيف هذا التنظيم باعتبارها قصدية لها أوضاعها الخاصة فى صنعة الشكل الروائى ، ويتوافق هذا الفهم مع ضرورة الاعتناء بهذا النسق الخطابى ضمن العلائق التى يحققها مع بقية الأنساق الخطابية ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار طبيعة هذا الشكل الروائى الذى يسعى دوما للمراهنة على تنوع أنماطه التخيلية وتعددتها وفق طرائق خاصة فى التوظيف والصياغة تختلف من نص روائى إلى آخر .

ويمكننا أن نتساءل ، بناء على ما سبق ، عن أهمية الاعتبارات التى يظهريها الخطاب الروائى بخصوص التوجهات المرتبطة بالتشخيص اللغوى ، وإذا كان موضوع هذا التساؤل مقترباً بالجانب التحليلي من هذا الفصل ، فإننا نود الإشارة إلى أن خصائص هذا الطرح النظرى الذى يتعامل أساساً مع المقترحات الباختينية ، بهدف تحديد طبيعة أسئلة الرواية وقوانين اشتغالها تبعاً لما يعرض له هذا التصوير لمكونات التشخيص اللغوى كما بينا ذلك آنفاً ، صحيح أن كل نص روائى مهما كانت جنسيته يتوفر على طرائقه التعبيرية الخاصة فى رصده للمعطيات الواقعية والاجتماعية التى يعبر عنها ، ولذلك يراهن كل تصور

نظري على قدرته الامتدادية لتأكيد طروحاته والبرهنة عليها ، فكانت الرواية الروسية (أساساً) هي المتن الذي انطلق منه (باختين) في صياغة منطلقه النظرى ، ما من شك فى أن هذه الاعتبارات تعيد طرح إشكالية المسافة القائمة بين الخطاب النقدى الغربى والخطاب الروائى العربى ، غير أننا لا نود فى هذا المقام الدخول فى الشروط المؤطرة لتلك المسافة ، ولكننا نود التأكيد ، فى المقابل ، ضرورة استحضار المفاهيم النظرية وعزلها عن سياق التطبيق الحرفى وعياً منا بالخصوصية التى يتفرد بها النص الروائى ، ووعياً منا أيضاً بطبيعة هذا النص ومدى استجابته لهذا الطرح النظرى الباختينى ؛ لقد أثرنا ايراد هذه التحديدات قبل عرضنا لبقية عناصر هذا الطرح النظرى بهدف تأطير موضوع الدراسة والتنبيه إلى مقولاته الاساسية مع مراعاة الخصائص العامة التى ستبسطها رواية (مالك الحزين) ، ليتسنى لنا استثمار تلك المقولات استثماراً ملائماً يتناسب مع توجهنا التحليلى واختياراته الممكنة ،

أن الموضوع الرئيسى الذى « يخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الاسلوبية ، هو الانسان الذى يتكلم ، وكلامه (25) ، من ثمة يمكن القول ، أن تعدد الاساليب وتعدد الاصوات هو ما يخصص جنس الرواية وينظم بناءها التخيلى ، فالانسان الذى يتكلم وكلامه مكونان حكايتان لقدرتهما على تشخيص المنظورات اللغوية وتنويعها ضمن المحكى ، ولذلك يتعدد التمظهر اللغوى بتعدد المواقف الحديثية وتراكبها ، ويؤكد (باختين) ، ضمن هذا السياق ، على ضرورة الاعتناء بالعناصر التالية التى تحدد وضع المتكلم وتعين استعمالاته اللغوية :

(1) فى الرواية ، الإنسان الذى يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظى وأدبى ، وليس خطاب المتكلم فى الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه ، بل هو بالذات مشخص بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . . .

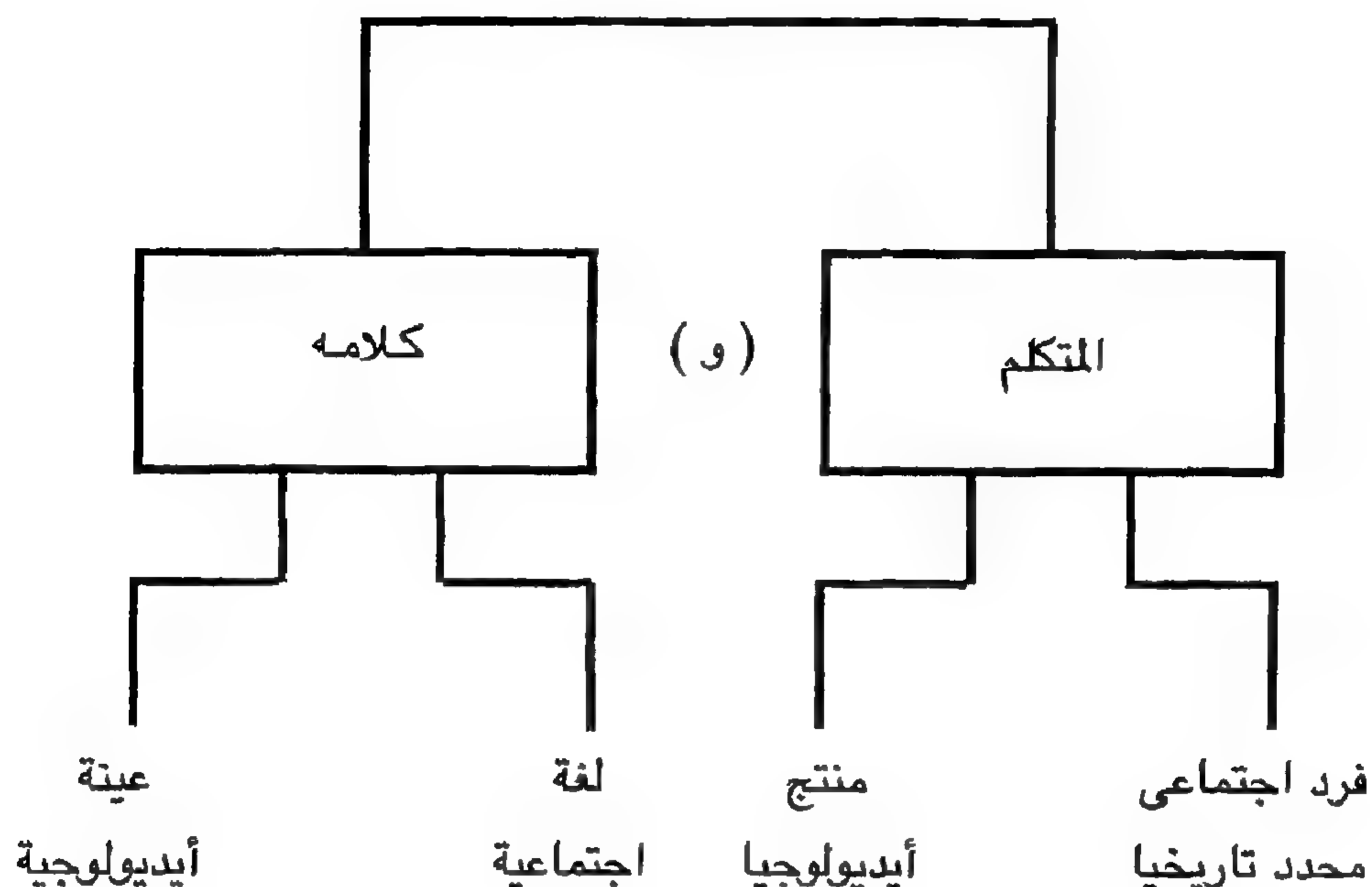
(2) فى الرواية ، المتكلم أساساً فرد اجتماعى ، ملموس ومحدد تاريخياً ،

وخطابه لغة اجتماعية (ولو أنها ما تزال جنينية) وليس « لهجة فردية »
(. . .) ومن ثم يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف
اللغة ، ومدخلا للتعدد اللساني .

(3) المتكلم فى الرواية هو دائما ، وبدرجات مختلفة ، منتج أيديولوجيا وكلماته
هى دائما عينة أيديولوجية ، واللغة الخاصة برواية ما ، تقدم دائما وجهة نظر
خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية ، تدقيقا ، باعتبار الخطاب نصا
أيديولوجيا ، فإنه يصبح موضوعا للتشخيص فى الرواية ، وأيضا فإنه يجنب
الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . . (26) .

وبإمكاننا إعادة تركيب هذه العناصر الثلاثة ضمن الترسيم التالية :

تشخيص لفظي وأدبي



تتضح لنا عند تأمل هذه الترسيم الحدود المؤطرة للتشخيص اللفظي والأدبي للمتكلم وكلامه ، باعتباره إجراء يستهدف تخصيص الخطاب الروائي وتعيين منحاه الأيديولوجي ، وعلى هذا الأساس يتم تصنيف اللغة الروائية باعتبارها أول مدخل للتأكيد على الامتدادات التخيلية للتعدد اللساني الذي يظل مشروطا بقصدية العينة الأيديولوجية لكلام الشخصيات الروائية ، وبذلك يصبح المتكلم عنصرا فاعلا في تحقق التعدد اللساني ، على الرغم من كونه لا يكون بالضرورة مجسدا في شخصية أساسية . فالشخصية ما هي إلا أحد أشكال المتكلم (27) ، وترتبط قصدية هذا

التحديد الأخير بالمظاهر التى تتخذها تلك الأشكال ضمن المحكى ، وهذا مادفع (باختين) إلى الربط بين معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة ، وهو ربط يؤشر فى جوهره على الطبيعة الأسلوبية للرواية ومراتبها القولية التى تعدد فى الخاصيات الأسلوبية للمتكلمين ، يقول (باختين) : « إذا كان موضوع الجنس الروائى النوعى هو المتكلم وما يقوله (أى كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللسانى) ، فإن بالأمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبى للغة ، ومعضلة صورة اللغة » (28) .

وإذا نحن حاولنا الاعتناء بهذه الصورة اللغوية أمكننا القول ، أنها صورة تخص المحتوى اللغوى للحياة العادية ، ويستتبع هذا القول نوعية الاستعارة التى يوظفها الروائى لذلك المحتوى الجاهز قصد تعيين المظهر اللغوى الذى يسعى إلى تشكيله ضمن النص الروائى ، ولذلك فإننا نعتقد أن معضلة صورة اللغة التى تحدث عنها (باختين) لا ترتبط أساسا بلغة الروائى (الكاتب) ، ولكنها ترتبط بمجموعة العلاقات اللغوية التى يعيد نقلها ضمن المحكى (29) ، تلك العلاقات التى تخلق العديد من الأشكال الحوارية ، مادامت الرواية لا تستند - ضمن هذا التصور على الأقل - لغة واحدة ، ولكنها تسعى لتحقيق تعدد لغوى عبر تعدد الأصوات نفسها ، وهذا ما يمكن الروائى من تشييد عالمه التخيلى وفق نسق متكامل تحتل فيه الأشكال الحوارية موقعا رئيسيا ثنائى التوظيف ، وذلك أن الرواية تستعمل استعمالا مزدوجا جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعا لنقل كلام الآخرين والتى تتشكل داخل الحياة العادية ، وفى العلائق الايديولوجية غير الأدبية ، فجميع تلك الأشكال تقدم ، أولا ، وتستنسج داخل الملفوظات - المؤلفات والايديولوجية - لشخصيات الرواية وأيضا للأجناس المتخللة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف الخ . ثانيا ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون تابعة وبكيفية مباشرة ، لمعضلات التشخيص الأدبى للمتكلم ولكلامه ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد (30) ، فلأشكال الحوارية طابعها الخاص في استنساخ الملفوظات وفي تبعيتها للتشخيص الأدبي للمتكلم ولكلامه ، وفي هذا تأكيد على الدور الذى تلعبه تلك الأشكال فى توجيه المسارات الحكائية ، ونعتقد بأن هذا الدور ما هو ألا وسيلة لتمثل أبعاد الاختيار التوزيعى للكلام ضمن مختلف المواقف الروائية ، ولا يحصل هذا التمثل إلا عبر الوعى الذى يتوفر عليه المتكلم نفسه ، وبذلك تراهن الأشكال الحوارية على خاصية التركيب الذى يلحق بالمرتکز الأسلوبى للنص الروائى والذى يوظف التعدد اللغوى بهدف القبض على صوره وتشخيصها أدبيا (31) .

كيف تتمظهر صورة اللغة فى الرواية ، وكيف يمكننا حصر أصنافها لفهم جيد لطرائق التشخيص اللغوى ؟ ما من شك فى أن هذا السؤال يختزل بالفعل أبعاد المشروع الباختينى حول القضايا اللتى عرضنا لها آنفا ، وإن كان جواب (باختين) على هذا السؤال يبدو تجريديا فى عموميته ، فإنه ومع ذلك يقدم للدارس العديد من التحديدات الضرورية لفهم النسق الوظيفى لصورة اللغة ، نقول نسق ، لأن (باختين) بالفعل يبنى تصوره على استثمار عميق للعديد من الأدوات الاجرائية التى قرر الانطلاق منها فى تصنيفه لجميع طرائق إبداع صورة اللغة فى الرواية ، وتنقسم تلك الأدوات إلى ثلاثة أصناف أساسية :

(1) التهجين .

(2) تعالق اللغات القائم على الحوار .

(3) الحوارات الخالصة .

ولا يمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبى الفريد للصورة (32) ، إن الجوهر المحدد لهذه الأصناف يمنح لصورة اللغة فى الرواية تميزها ، كما يكسبها صيغا تمظهرية تنبنى أساسا على تشخيص قصدية فى البناء الروائى ، وتنطوى هذه الأصناف على تمثل للامكانيات التخيلية التى يرصدها التشخيص اللغوى ، وفى هذا التمثل وعى بأهمية المزج بين العديد من اللغات التى يلزمنا تحديد أطرها الواقعية ، من

هنا ضرورة الانتباه إلى هذه الأصناف الثلاثة باعتبارها مفاهيم تحقق للتعالق السياقي تظهره اللغوى داخل النص الروائى وخارجه ، ويساهم هذا الانفتاح فى تخصيص المكونات الدلالية التى تستثمرها صورة اللغة ، من هنا يعتبر هذا التخصيص طرفا من الامكانيات التخيلية المشكلة للمرجع النصى بافتراضاته الكائنة والممكنة ، داخل هذا المنظور ، يتم الاعتناء بهذه الأصناف الثلاثة ، ولا يتم ذلك إلا انطلاقا من اعتبارها مظاهر نصية مؤطرة للخبر الروائى وامتداداته الدلالية ، وهذا ما سيسعى تحليلنا تأكيده وفق القناعة الجوهرية التى يمثل لها تداخل الواقعى بالتخيلى ضمن مختلف السياقات النصية. ويبدو من الضرورى ، الاعتماد فى هذا المجال على التوضيحات التى يعرض لها (باختين) لتلك الأصناف الثلاثة ، وذلك بهدف حصر مختلف امتداداتها لكى يتسنى لنا الاقتراب أكثر من خصوصيات هذا التصور ، فما هو التهجين ، كيف يعرض له (باختين) تعريفا ؟ .

التهجين : من مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعين لسانين مفصولين بحقبة زمنية ، ويفارق اجتماعى ، أو بهما معا ، داخل ساحة ذلك الملفوظ (33) ، ويشترط (باختين) أن يكون التهجين قصديا ، إذ يجب أن تكون صورة اللغة فى الفن الأدبى من حيث جوهرها ، هجينا لسانيا (قصديا) ويتحتم أن يوجد الزاميا وعيان لسانيان : الوعى الشخص ، والوعى الذى يشخص ، وهما معا ينتميان إلى نسق لغة مختلف (34) ، ويتعالق هذا التصور الاشتراطى المتعلق بالقصدية والوعى الملازم بالمظهر الفردى لتحسين اللغة ، ومن ثمة يكتسب التهجين تميزه وصيغه التركيبية التى تجعل منه تمثلا فعليا لصورة اللغة .

تنضاف الى هذه الخصوصيات الاعتبارات التى يقدمها تعالق اللغات القائمة على الحوار باعتباره الصنف الثانى لإبداع صورة اللغة فى الرواية ، ويعتمد (باختين) فى تحديده لهذا الصنف على توافقه مع الاضاعة المتبادلة بين اللغات ، ولذلك فان هذه الاضاعة المصاغة فى حوار داخلى تتميز عن التهجين

بمعناه الخاص ، ففي الاضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى ، وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا (35) ، ويتميز هذا التصور بعرضه لثلاثة محاور تخصص هذه الاضاءة المتبادلة ، يتعلق الأمر أولا ، بالأسلبة التي تظهر بدورها وعين لسانيين مفردين : وعى من يشخص (الوعى اللسانى للمؤسلب) وعى من هو موضوع للتشخيص والأسلبة (36) ، ونجد هنا تداخلا نظريا دقيقا بين مفهومي التهجين والأسلبة بحكم أن فى كل منهما لغة مشخصة وأخرى مشخصة . ولكى نميز بين التهجين والأسلبة نضع الصياغتين التاليتين :

التهجين : لغة مباشرة أ ، مع / ومن خلال لغة مباشرة ب فى ملفوظ واحد .
الأسلبة : لغة مباشرة أ ، ومن خلال لغة ضمنية ب فى ملفوظ واحد .
والفرق الأساسى - كما يتضح - كامن فى أن اللغة ب فى التهجين حاضرة فى الملفوظ بينما هي ضمنية فقط فى ملفوظ الأسلبة . وعلى العموم لابد من وجود لغة مهيمنة وأخرى مشخصة سواء فى التهجين أو فى الأسلبة (37) . وبإمكاننا أن نضيف الى هذا التصور التوضيحي كون اللغة المعاصرة تلقى ضوءا خاصا على اللغة موضوع الأسلبة : أنها تستخلص منها بعض العناصر ، وتترك البعض الآخر فى الظل (38) . .

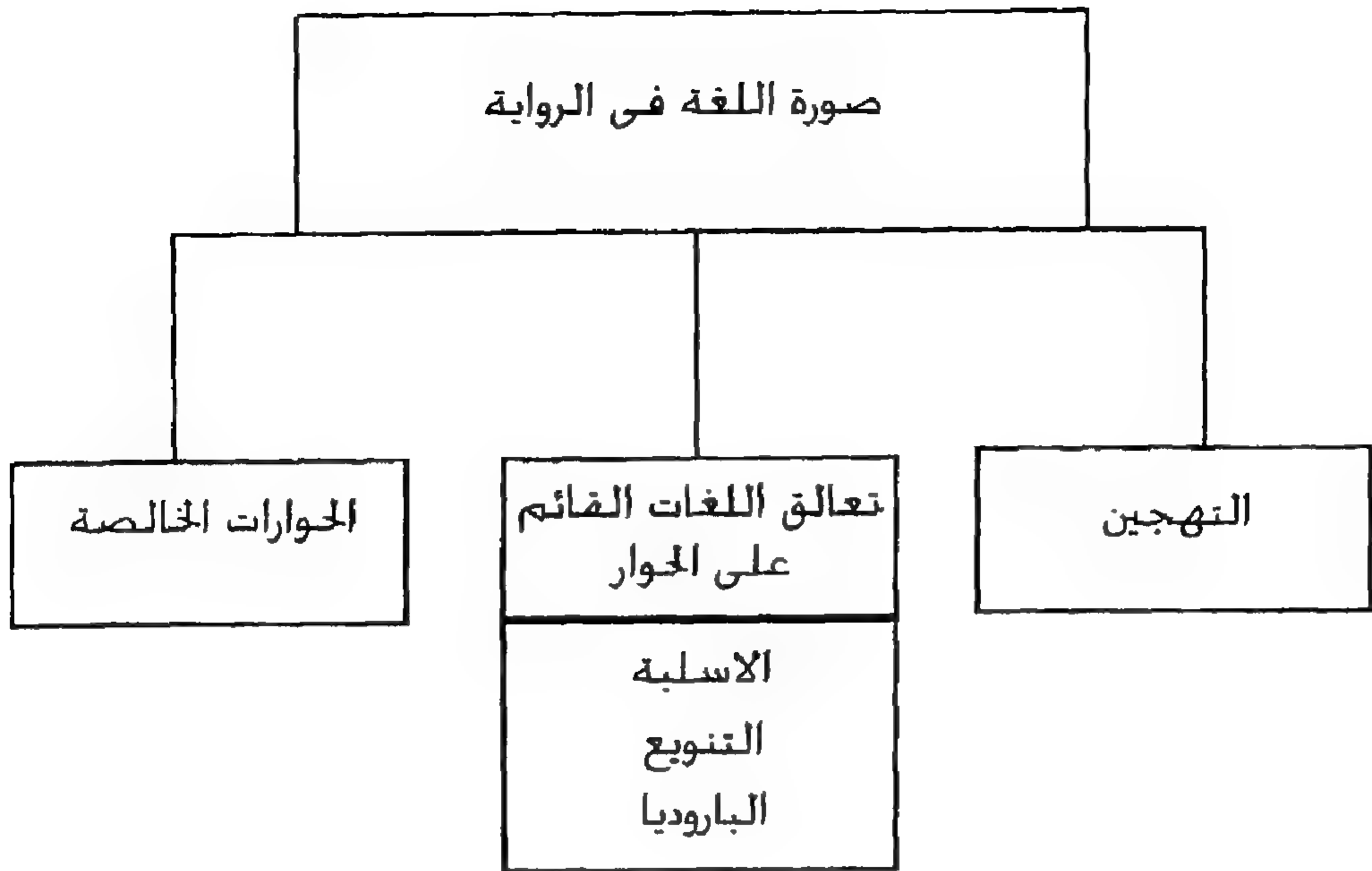
ويتعلق المحور الثانى من الاضاءة المتبادلة بما يسميه (باختين) بالتنوع الذى هو نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلب يدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، مادته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة . . .) متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللغة المؤسلبة بادراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها (39) ، نستنتج من ذلك قيمة هذا المحور الذى يتنوع بدوره فى لغة المحكى مقدما بذلك إمكانية لها أهميتها فى تشخيص المنظورات وتحديد سياقاتها الوظيفية والمرجعية ، ونستدل على هذا الاستنتاج بكون التنوع يدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » فى الثيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب

الوعى المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسسية ، وذلك بادراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها (40) كما أسلفنا الذكر . . .

بقيت الإشارة أخيرا إلى المحور الثالث والمتعلق بما يدعوه (باختين) بالأسلية البارودية التى لا تستطيع أن تحقق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو أن يكون الغرض تحطيما بسيطا وسطحيا للغة الآخرين مثلما هو الشأن فى الباروديا البلاغية . ولكى تكون جوهريّة ومنتجة ، يتحتم على البارودية بالضبط ، أن تكون أسلية بارودية ، عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وأنها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلى وكاشف لعالم مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التى بوشرت عليها (41) .

وتشكل الحوارات الخالصة نمطا آخر من الأنماط التى تساهم بقسط وافر فى عملية خلق الصورة اللغوية ، ومن ثمة فإن المقترح الباختينى يراهن على أهمية المقومات الحوارية ضمن المحكى ليظل بذلك حوار الشخصيات المباشر تعبيرا عن وعيها ورؤيتها للعالم ؛ إن حوار الرواية نفسه ، بصفته شكلا مكونا ، مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذى يرن داخل الهجنة وفى الخلفية الحوارية للرواية (42) ، وهذا ما يحقق للحوارات قصديتها وارتباطاتها السياقية ، ولهذا الاعتبار الأخير دوره فى تحديد تلك الحوارات التى يستدرجها المحكى ويمثل لها نصيا بهدف التأكيد على أنه ضمن مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات خاضعة لنفس مشكلة صورة اللغة (43) ، من هذا المنطلق ، تحقق الحوارات ضمن البرنامج السردى منطقا خاصا فى خلق تلك الصورة وتنظيم توجهاتها الدلالية .

بهذه الاعتبارات التى عرضنا لها بشكل مختزل يتضح لنا جليا أهمية التوجه النظرى الذى عرض له (باختين) بأقسامه وعناصره ، وقبل حصر استنتاجاتنا وخلاصاتنا الأولية ، لا بأس من أن نعيد تركيب المعطيات السابقة ضمن الترسيمة التالية :



وتجدر الإشارة إلى أن (باختين) يقدم فى سياق هذا التصور مظهرا للرواية من وجهة نظر اللغة والوعى اللسانى المستثمرين فيها ، ومن ثمة ، فإنه تصور يسعى للكشف عن نسق خطابى يعتنى بإبراز امتدادات كل من الواقعى والتخيلى ضمن النص الروائى ، تلك الامتدادات التى تمكن المحكى من تنويع الأساليب وتشخيص الصور اللغوية المتعددة تبعا لمختلف المواقف المشككة لعلائق الشخصيات فيما بينها ، وعلى هذا الأساس ، تستمد صورة اللغة فى الرواية خصوصيتها من كونها ليست مكونا نصيا جماليا ، ولكنها فعالية نصية تتحكم فيها مقاصد المؤلف ، ذلك أن كل رواية فى كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعى المستثمرين فيها ، هى هجين ، لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : أنه هجين قصدى وواع ، منظم أدبيا ، وليس مطلقا مزيجا معتما وآليا من اللغات (بدقة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائى القصدى ، هو تشخيص أدبى للغة (44) ،

وإذا كان (باختين) يستعيد هذه الخلاصة فى نهاية تحليله لتمظهرات المتكلم فى الرواية ، فلأنها خلاصة تركيبية تؤكد سياق القصصية التى

تضمن الانسجام لذلك التشخيص الأدبي للغة وحدود وظيفته الإحالية ، باعتبارها استحضارا يستهدف التأكيد على أهمية المعطى التخيلي فى تحديد المظاهر اللغوية وطرائق اشتغالها ، وفى ضوء هذه الخصوصية نكتفى فى هذا الحيز بالإشارة مرة أخرى ، إلى أن الرواية لا تعفى مطلقا من ضرورة الحصول على معرفة للافق اللسانى ، أنها تنقى وتشحذ إداركنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية (45) .

ويعمل (باختين) على تعميق هذه القناعات النظرية ضمن مقالة (خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية) ، ولهذا المقال التخليلى ضمن التصور الباختينى ثلاثة فضائل :

الفضيلة الأولى : تتعامل مع اللغة باعتبارها تشخيصا أدبيا ثلاثى الأبعاد ، إذ يركز البعد الأول على سباق الوعى ، ويركز البعد الثانى على سياق الرؤية ، فى حين يبرز البعد الثالث سياق الإدراك ، تتكامل هذه الأبعاد فيما بينها لتستثمر خصوصيات هذه الأبعاد اللغوية ، ولذلك يؤكد (باختين) ضمن هذا المنحى أن اللغة (بدقة أكبر : اللغات) تصبح نفسها تشخيصا يكمله أدبيا وعى ، ورؤية وإدراك للعالم (46) .

الفضيلة الثانية : وتنزع نحو اعتبار الرواية فضاء الرواية فضاء لاستعمال لغوى متعدد ولاجناس تعبيرية تستدعيها السياقات النصية ، وتتميز هذه الفضيلة بكونها تحافظ على جوهر اللغة والجنس التعبيرى المستثمر ، وبذلك يمتلك هذا الاعتبار نظامه الدلالى وتفاعلاته التداولية التى تقيم فيما بينها علاقات نصية جديدة لها خصوصياتها صيغة وتركيبا . إن الرواية - يقول (باختين) - تتعلم أن تفيد وتسعمل جميع اللغات والصيغ والاجناس التعبيرية ، إنها ترغم جميع العوالم الافلة والبالية ، والمستلبة والمبعدة اجتماعيا وايدولوجيا ، على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات نواياه ونبراته التى تتألف فيما بينها عن طريق الحوار ، ويوظف الكاتب فكره فى تشخيص لغة الآخرين بدون أن ينتهك إرادتها أو ليشوه أصالتها الخاصة (47) .

الفضيلة الثالثة والأخيرة : وتعتنى بتوضيح وتبيان بعض الخصائص التى تميز النص الروائى فى محيط التفاعلات التى يقيمها مع مختلف الأجناس الأدبية أو المكونات الحكائية خاصة فيما يتعلق بالجانب اللغوى ، كما تبرز تلك الخصائص أيضا علائق الرواية بالواقع أو العصر معتمدة فى ذلك على أهمية التشخيص الأدبى للوقائع التخيلية المتحكمة فى إنتاج النص الروائى وتداوله ، وبذلك تنزع امتدادات هذه الفضيلة نحو التركيز على أنه :

- (1) يجب أن تكون الرواية انعكاسا تاما ومتعدد الشكل لعصرها (48) .
- (2) يتحتم على الرواية أن تكون عالما صغيرا للتعدد اللغوى (49) .
- (3) تشتمل الرواية على نسق أدبى للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات (50) .

يمكن القول إذن ، أن الطرح الباختينى يقدم لنا أرضية دالة للتعامل مع التعيين التشخيصى اللغوى باعتباره نسقا خطابيا ، وهذا ما يدفعنا ، بالفعل ، إلى اعتباره وعيا نقديا يسعى لمساحة الوقائع النصية ونسيجها التخيلى ضمن البناء النصى وفق منطق تأليفى تبرزه قواعد الكتابة وتوصيفاتها الممكنة التى تختلف من نص روائى إلى آخر .

هوامش

(1) باختين (ميخائيل . الخطاب الروائي . ترجمة : محمد برادة . دار الأمان ط 2 . ص ص 148 – 149)

(2) Hanburger (Käte) : Logique des genres littéraire, seuil 1986) P . 40

(3) نفسه ص 47

(4) Bakhtine (M) Esthétique et Théorie du roman . gallimard 1987

وقد سبق للأستاذ محمد برادة أن ترجم جزءه المعنون بـ « عن الخطاب الروائي » بدراساته الخمسة إضافة إليها تحليل (باختين) لرواية تولستوى « بعث » والذي ترجمه عن كتاب تودوروف . « باختين : المبدأ الحوارى » . را . هامش (1) ، ونذكر القارئ أننا سنعتمد على هذه الترجمة فى إحالاتنا اللاحقة ..

(5) فى حوار مع محمد برادة . الحوار الاكاديمى والجامعى . العدد 3 مارس 1988 .

Kristeva (j) préface in : Bakhtine (M) : la poétique de Dostoievski, (6)
Seuil, 1970 , P 18

(7) باختين (ميخائيل) . الخطاب الروائي . م . م . س ، من التقديم ص 12 .

(8) باختين (ميخائيل) الملحة والرواية . ترجمة . د . جمال شحيد ، كتاب الفكر العربى (3) ، 1982 .
ص 20 .

(9) باختين (م) : الخطاب الروائي . م . م . س . ص . 63 .

(10) نفسه . ص 71 .

(11) نفسه . ص 72 .

(12) الخطيب (إبراهيم) : نظرية المنهج الشكلى . نصوص الشكلايين الروس ، الشركة المغربية للناشرين
المتحدين ، مؤسسة الأبحاث العربية . 1982 ، ص 185 .

(13) / (14) / (15) / (16) باختين (م) الخطاب الروائي . م . م . س ص 73 .

(17) للمزيد من التفصيل انظر . Barthes (R) Le grain de la voix. Seuil 1981 P. 153

(18) باختين (م) : الخطاب الروائي . م . م . س . ص 74 ، مادامت هذه الشخصية ، وكما يؤكد على ذلك
باختين فى موقع آخر ، تمتلك متطقتها ومجال تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها ، وغالبا ما تتمكن تلك المنطقة من أن
تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصص لتلك الشخصية . نفسه ص 78 .

(19) / (20) . نفسه ص 78 .

(21) نفسه ص ص 78 – 79 .

(22) نفسه ص 79 .

(23) نفسه ص 79 .

(24) هذا التنظيم الذى يؤكد باختين على أنه يطال العديد من المكونات المتعلقة خاصة باللعب الهزلى مع اللغات ، السرد الذى « لا يأتى من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب المصطلح عليه ، ومن الشخصية) خطابات البطل ومناطقه ، الاجناس المتخللة ، المدرجة ، أو « المرصعة » وتلك هى الأشكال الأساسية التى تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللغوى فى الرواية ، ويثبت باختين هذه الخلاصة ضمن نفس المرجع السابق صفحات : 80 / 81 .

(25) نفسه : ص 89 .

(26) نفسه ص 90 .

(27) نفسه ص 92 ، ونؤكد للقارئ على أن باختين يحصر بعض الطرائق التى تظهرها لغات التعدد اللسانى والتى تدخل إلى الرواية فى .

– شكل أساليب بارودية لا شخصية (مثلما هو الحال عند الكتاب الساخرين الانجليز والالمان)

– شكل أساليب غير بارودية ضمن مظهر الاجناس التعبيرية المتخللة .

– شكل كتاب مقترضين .

– شكل محكى مباشر .

– وفيما يتعلق بخطاب لانتكر نسبته للكاتب ، للمزيد من التفصيل انظر نفس المرجع السابق : ص 92 .

(29) ويأتى استعمالنا هنا لمصطلح النقل تبعا للتحديد الذى وضعه له باختين فى مقابل التشخيص الأدبى ، ولتركية هذا الاستعمال نورد فى هذا الحيز التحديد الباختينى : « لا يكون المتكلم وأقواله موضوعا للتشخيص الأدبى بل للنقل المنتفع عمليا ، لذلك يمكن أن نتحدث هنا لا عن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب » ، ويقرن باختين تصوره هذا ببعض طرائق النقل المتنوعة « سواء فيما يرجع للتشبيد اللفظى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتعلق بطرائق تضمينه التأويل ، وإعادة اعتباره وإيرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البارودى المتعمد ، القصدي لأقوال الآخرين وتشويهها » نفسه : ص 95 .

(30) نفسه ص 105 .

(31) يجد القارئ فى هذا السياق فهما موزايا لهذه الاعتبارات يستهله باختين بسؤال يفتح تحديدا على الفرق الجوهرى بين جميع الاشكال الخارج – أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ، وما تجدر

الإشارة إليه هو التضمن الذي ضمنه باختين لهذا الفهم والمتعلق بمفهوم الصورة التي لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانات لغة معطاة وحدودها المثلى ، إذا جاز القول ، ومعناها الشامل الملتحم وحقيقتها وانحصارها ، وبموازاة مع هذا التضمن يحدد باختين أيضا ، ما يقصده « باللغة الاجتماعية » والتي ليست مجموعة العلامات اللسانية التي تحدد إعطاء القيمة اللهجية للغة وتفريدها ، ولكنه يقصد بها الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريدا اجتماعيا ، والذي يمكن أن يتحقق أيضا في إطار لغة وحيدة لسانيا ، محددا نفسه بتحويلات دلالية وياقتعاءات قاموسية ... ، مادامت اللغة - تاريخيا - هي واقع بوصفها صيرورة متعددة اللغات ، وإذا كانت هذه المعطيات تتبأر أساسا حول السؤال السابق ، فانتنا نلاحظ بأنها تظل محكمة بالعديد من الاقتضاءات التي تجعل من الخصوصيات الشكلية للغات ولصيغ الرواية وأساليبها رموزا لمنظورات اجتماعية للمزيد من التفصيل يحسن مراجعة نفس المرجع السابق . ص 106 / 107 .

(32) نفسه ص 108

(33) / (34) نفسه . ص 108 .

(35) / (36) نفسه : ص 110 .

(37) لحمداني (حميد) : أسلوبية الرواية . مدخل نظري . منشورات دراسات سال . 1989 . ص 88 .

(38) باختين (م) . الخطاب الروائي . م . م . س . ص 110 .

(39) نفسه من التقديم الذي وضعه الأستاذ برادة ص 14

(40) / (41) نفسه : ص 111 .

(42) / (43) نفسه : ص 112 .

(44) / (45) نفسه . ص 113 .

(46) نفسه . ص 117 .

(47) نفسه . ص 144 .

(48) / (49) نفسه : ص 145 .

(50) نفسه ص 149 .

اللغة الروائية في (مالك الحزين)

مقتضيات التشخيص

تتميز رواية (مالك الحزين) ، بجمله من الخصائص التي تخص تركيبها اللغوي معجما وأسلوبيا ، ومن ثمة ، يستدعي التعيين التشخيصي اللغوي طرائق خاصة في صوغ الأساليب والاختيارات السردية ، ولذلك تظل خصائص هذا التركيب اللغوي متعلقة مع المميزات النصية التي عرضنا لها في الفصلين السابقين . ويستهدف البحث في اللغة الروائية لنص (مالك الحزين) الوقوف عدد المسارات الواقعية والتخييلية التي يظهريها هذا النسق الخطابي وفق الاشتراطات السياقية المحددة لنمو الحكاية وتراكب مكوناتها الإخبارية ، وتلك فرضية منهجية وإحالية تستلزمها موضوعية التحليل ، خاصة وإن رواية (مالك الحزين) تحقق ، بشكل كتابتها ، توظيفاً خاصاً للغة الروائية وأبعادها الأسلوبية ، تلك الأبعاد التي تظل وثيقة الصلة ، من جهة ، بمميزات البناء النصي ووقائعه المسرودة ، ومن جهة ثانية ، بطابع الحكاية نفسها واختياراتها السياقية ، ويكاد المرء يؤكد أن التعيين التشخيصي اللغوي في (رواية مالك الحزين) يعتنى بإبراز تلك الأبعاد الأسلوبية وعلائقها مع بعض الخصوصيات التي تظهرها النصوص التخيلية العربية الكلاسيكية ، خاصة منها نصي (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) ، من غير أن تعنى هذه العلائق الانطلاق ، بشكل مركزي ، من المنطلق المتحكم في إنتاج هذين النصين ، وهكذا ترتبط هذه الأبعاد الأسلوبية ببعض المكونات السردية التي تعيد إنتاجها على مستوى السياق العنوانى ، سواء تعلق الأمر بالعنوان الرئيسى لهذا النص الروائى والذى يحيلنا على نص (كليلة ودمنة) (1) ، أو تعلق الأمر بالعناوين المتخللة والتي تحيلنا بدورها على نص (ألف ليلة وليلة) ، وبذلك يشكل هذا التفاعل النصى أحد الأنماط الأساسية في صياغة الخبر الروائى ومتضمناته التخيلية ،

بهذا الاختيار النوعى إذن ، تكتسب الأبعاد الأسلوبية فى رواية (مالك الحزين) خصوصياتها لتتوزع فى مادتها الحكائية بهدف خلق الإيهام الضرورى باحتمالية الحدث وبطرائقه التخيلية التى تخلق واقعها النصى الخاص والمتميز . من الجلى أن خاصية هذه الأبعاد الأسلوبية ما هى إلا ملمح أولى لتعيين المستويات اللغوية فى هذا النص الروائى ، وهى المستويات التى لا تنفصل عن بقية العناصر المكونة لنسيجه ولطرائقه فى السرد والأخبار ، فما هى التوصيفات المميزة للغة الروائية فى (مالك الحزين) ؟ وكيف تتمثل تلك التوصيفات الاحالات الواقعية والاحتمالات التخيلية ؟ .

ينبغى الإقرار ، بدءاً ، أن الحديث عن التوصيفات المميزة للغة الروائية فى (مالك الحزين) يرتبط بمجموع الخصائص النصية وطرائق صوغها للأساليب وكلام الشخصيات ، خاصة وأن هذا النص الروائى يسعى لتشخيص الكلام الأدبى باحتضانه لمواثيق كتابية يتداخل فيها التراثى بالحدثى والواقعى بالتخيلى والمعيش باليومى . وفى هذا السياق يتسم التشخيص الأسلوبى بإبراز لغة رمزية واستعارية تراهن بدورها على الأبعاد الدلالية المتوقعة أو المحتملة للمحكى ، ومن ثمة يصبح هذا الامتداد اللغوى مكوناً تمثيلاً لنمط آخر من الحكى نمثل له بالقطع النصى الموالى :

« (. . .) تكتب عن المقهى وعمران وكل الناس ، عن دنيا السهر والدخان وأشجار الليل والعفاريت الصغيرة ، شيوخ إمبابية ، الشيخ منهم طوله شبران ولحيته طولها شبر من القش الذهبى الناعم الأحمر والأخضر والأصفر ، يعشعشون هناك بين أغصان الكافورة العالية . . . يضحكون كأنهم يشخرون ، يبولون على الأحفاد وأبناء الطريق . دنيا الزقاق والملاءات السود ، والحاجب المقوس والعين الضاحكة والفخذ الذهبى الناعم فى بير السلم ، والحجرة الأرضية المغلقة وفاطمة الحلق العطشان لا ترويه جرعائك الليلية ، فاطمة يرويها النهر .

إمبابية ، أيتها السيدة الحزينة الفاجرة .

أنت سكران .

كلا أنت مجروح

وراح ينحدر بجسده على قاذورات الشاطئ الطرية ويشم رائحتها العطنة
التي امتزجت برائحة الامطار النقية . واقترب يوسف من الماء . أراد أن يغسل
جرجه

اغسل

لكم عبيت من مياهه الفوارة ، وطميه الثقيل .

اغسل

لكم غرقت فيه عاريا ، ولكم أخذك التيار .

كانت الأوراق المبتلة تضيء على الهواء بريقا خفيفا رصاصي اللون ،
وهناك كانت نافذة بعيدة مفتوحة ، نافذة معلقة ، يطل منها هيكل إنسانى
وحيد ، له خلفية ثابتة من النور وإطار من الليل . (الرواية ص 113) .

لقد أثّرنا إيراد هذا المقطع النصي ، الطويل نسبيا ، بهدف الافصاح عن
طبيعة هذا التشخيص الأسلوبى الذى ينوع فى طرائق الإخبار كاشتراط يستتبع
تغيير الضمائر (الانتقال من ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب) ، وتركيب
الجمل مقطعيًا ، وبذلك يشكل هذا الاشتغال اللغوى الروائى خصيصة تعبيرية
تمنح سماتها من لغة الحكاية ، وتلك ميزة هذه الملفوظات النصية التى تعتمد
التلميح والإيجاز منطلقا لها لإبراز تداعيات الصور اللغوية الرمزية والاستعارية .
من هذا المنظور ، يحرص إبراهيم أصلان على تقديم تصور خاص للكتابة
الروائية انطلاقا من الموقع الذى يحتله المكون اللغوى فى علائقه بأشكال السرد
ومنظوراته الحكائية ، ويبدو أن لهذا المكون أهميته فى دعم الإيهام المرجعى
لاستناده على مفترضات واقعية هى أبرز المسالك لصوغ تخيل نصى يؤطر
تصور الكتابة فى (مالك الحزين) . وهكذا يمكن القول ، بأن الاشتغال اللغوى

فى هذا النص يسعى إلى تهجين المحكى بمظاهر تلفظية تبرزها أوعاء الشخصيات وتصورها للعام ، خاصة وأنها مظاهر تؤكد على التنوع الأسلوبى الذى يركب الحكاية ويشخص الأنماط الكلامية للشخصيات الروائية نفسها ، ومهما يكن من أمر ، فإن تحليلنا للصوغ اللغوى فى رواية (مالك الحزين) سيعتنى أساسا بالوقوف عند أهم المظاهر الأسلوبية التى تتركب معطياته الواقعية والتخيلية ، أنها معطيات لا تنفصل عن البناء النصى ولا عن المميزات الشكلية لطرائق صوغ الخبر الروائى ، تلك الطرائق التى تركز بصفة أساسية على تقطيع فقراتى يظل صوت السارد مؤطرا لوقائعه وتفصيله واختياراته اللغوية ، وهذا أحد المداخل الأولية لمقاربة تلك الاختيارات باعتبارها أنماطا تحافظ على أوضاعها الواقعية وتتصف نصيا بصور تخيلية ، الأمر الذى يمنح للمحكى فى رواية (مالك الحزين) الخاصيتين التاليتين :

الخاصية الأولى : وتجنح نحو تقديم كلام الشخصيات عبر وساطة السارد الذى يستعيد لك الكلام سردا ونقلا .

الخاصية الثانية : وهى خاصة تستوعب نفس الكلام من منظور الشخصية نفسها ، بحيث يترك لها السارد إمكانية التعبير عن حالتها الإدراكية للوقائع والتفاصيل عبر الحوار المباشر أو عبر تعيين أقوالها للتنوع فى السجل الأسلوبى واللغوى للواقع النصى .

نفهم من هاتين الخاصيتين أن المحكى فى هذا النص الروائى ، وإن كان لا يعتنى بالصوغ الذاتى للخطاب بمقوماته المونولوجية ، فإنه يمنح للتمظهرات الكلامية صورها اللغوية التى تتميز بقدرتها الأسلوبية على التقاط نبزات اللغة اليومية التى تكسر من رتابة ووثوقية اللغة الفصحى بغية الإيهام بواقعية تلك التمظهرات الكلامية ، ويقودنا هذا التصور إلى التأكيد على أن التركيب اللغوى فى (مالك الحزين) ، بتنويعه لكلام الشخصيات يستهدف خلق واقع يسهم فى انفتاح المحكى على إمكانات تخيلية تنوع بدورها فى عناصر المقاربة والتأويل .

ولا شك أن هذه المنظورات التوجيهية تركز أساسا على طبيعة المحاكاة السردية الشفوية التي يراهن عليها المحكى لتعيين المرجعية النصية بأحداثها المتداخلة خاصة على مستوى كلام الشخصيات ، فى مقابل كلام السارد الذى يتميز بالموضوعية وتأطير الأفق اللغوى ، ويستند هذا التأطير على وظيفة الرصد والتي تمثل لها وجهة نظره فى عرض التفاصيل ومتابعتها ، يقول السارد مثلا فى مستهل المقطع المعنون بـ (العم عمران يحمل رسالة إلى الملك السهران) :

« فى كل المرات التى كان الجاويش عبد الحميد يذهب فيها إلى العين ، كان يميل ويطل من تحت الباب ويلقى بالسلام حتى يتبينوه ويقوم المعلم رمضان ويرفع الحاجز الحديدى ويعود إلى مكانه بينما يكون الجاويش قد رفع الباب وانحنى إلى الداخل وانزله مرة أخرى . وقبل أن يجلس كان الحاج مرسى يطلب منه أن يعيد الحديدية إلى مكانها . أما الاسطى سيد طلب كان يرجوه أن يخلع البندقية ويتركها بعيدا عن النار .

(الرواية : ص 50)

يبرز لنا هذا المقطع النصى بعض الاعتبارات المشار إليها فويقه بخصوص لغة السارد ، وهكذا يتجلى البعد الموضوعى فى خاصية الاستعادة الحديثة ، منها : قدوم الجاويش عبد الحميد إلى العين ، وتتميز هذه الاستعادة برصد للمواقف والتفاصيل وتأطير الأفق اللغوى بتركيبة منقولا صيغة وبناء ضمن الملفوظات التالية : يلقي بالسلام ، يطلب منه أن يعيد الحديدية إلى مكانها ، يرجوه أن يخلع البندقية ، ولعل هذا التركيب هو ما يمنح للغة السارد وظيفتها التعيينية ، باعتبارها أولا وقبل كل شىء لغة السرد نفسه . إن هذه المميزات التى تخص لغة السارد تلاحق التراكمات الحكائية وتؤطر منظورها الأسلوبى والتشخيصى ، محافظة بذلك على أنماط الوعى التى تمتلكها الشخصيات الروائية ، إن لغة السارد صيغة سردية تنفتح على أبعاد لغوية تستلزمها مساقات الحكاية ؛ من هذا المنظور ، يقتصر هذا الإجراء الانفتاحى على كلام الشخصيات ، إنه الإجراء الذى يكشف أساسا على لغة التداول اليومى التى

تؤكد ارتباط الخبر الروائي بالحياة اليومية . وفي هذا السياق ، تستعير اللغة التداولية جملة من الخصائص النطقية ذات البنية العامة لتنوع في التركيب اللغوي لنص (مالك الحزين) ، وهذا ما سيره المحور الآتي من تحليلنا ، والذي سيركز إجمالاً على وساطة الحوار ومميزاته ضمن المحكى من خلال :

(1) رصد طبيعة لغة التداول اليومي وسياقاتها النصية ، باعتبارها لغة لتمثل الواقعى عبر تنوع أسلوبي للتراكبات الحكائية ، وبواسطة سجلات كلامية هي صور لغوية لها قصديتها الموجهة أكثر مما هي مكونات استنساخية للغة « الشعبية » .

(2) رصد الامتدادات الدلالية للمرتكز الأول ، والتأكيد على أن رواية (مالك الحزين) تستهدف من هذا التشخيص اللغوى امتلاك رؤية خاصة للعالم وللإنسان من خلال تقوية الإيهام بواقعية كلام الشخصيات ، وهكذا تأخذ تلك الامتدادات مياسم متعددة تستمد خصوصيتها من مبدأ تردد التركيب اللغوى بين المنحى الواقعى والمنحى التخيلى .

تتميز وساطة الحوار فى رواية (مالك الحزين) بطابعها الإحالى توظيفاً وتركيباً ، وهكذا تحقق الإحالية التوظيفية تنوعاً أسلوبياً يستثمر – كما اسلفنا الذكر – لغة التداول اليومي بخصائصها النطقية واللهجوية ، وتحقيق الإحالية التركيبية إيجازاً دالاً فى صوغ تلك الأبعاد اللغوية . ولتوضيح هذه الاعتبارات ، نمثل لها بالمقطع النصى التالى ، والذي يحيلنا على الحوار بين فاروق وشوقى حول إمكانية احضار ماكينة الصوت من عند خليل لإقامة العزاء فى ميدان الكيت كات للعم مجاهد ، يقول شوقى فى مستهل هذا الحوار :

« أصل أنا قلت لهم أن خليل قريبك ، وممكن يعمل لك تخفيض »

« آه . قصدك أروح آخذ الفلوس ، وأزوع ؟ »

« وما لكش دعوة بعد كده »

« أنت بتتكلم جد ؟ »

« هي الحاجات دي فيها هزار ؟ »
« الله ، والمكنة ، والناس ؟ »
« أنت مالك يا أخى ؟ »
« أنا مالى أزاى ، مش لازم أفهم ؟ »
« أنت دلوقت عاوز أية ؟ ما تقول عاوز أية ؟ »
« عاوز أفهم »
« لا : أنت عاوز مكنه ، صح ؟ »
« صح »
« يعنى أنت دلوقت عاوز أية ؟ »
قال فاروق : « عاوز مكنه »
« المكنة موجودة . عاوز أية ثانى ؟ »
« موجودة فين »
« عند خليل »
« وبعد كده ؟ »
« وبعد كده أنا حاتصرف »
« مع خليل »
« أيوه مع زفت »

(الرواية : ص 22/21) «

تبرز إذن في سياق هذا المقطع النصي تحقيقات كل من الاحالية التوظيفية والاحالية التركيبية ، وهما الاحالتان المميزتان لخصائص البنية الحوارية المحافظة على لغة التداول اليومي ضمن واقع النص، ومن ثمة تعتمد نبذة المتكلم ، بصوغها الأسلوبى ، على دمج كل إحالة ضمن لغة الحكاية من خلال حضور

السارد نفسه فى توجيه المسار الحوارى (قال فاروق) ، إن رواية . مالك (الحزين) لا تعمل - عبر وساطة الحوار - على تضمين اللغة اليومية ، ولكنها تعمل على خلق سياق حكاى يستند على خاصية الاخبار بتأكيده على نبرة ذاتية للكلام ضمن الحوار ، ولا يعنى هذا الفهم ، بأى حال من الأحوال ، تأكيد الاعتقاد القائل بالارتباط العلائقى بين الرواية والعالم الخارجى ، ولكنه ، على العكس من ذلك ، يعتنى بإبراز خصوصية الواقع النصى المميز لكلام الشخصيات بتشخيصه للغة عامية لها تمظهراتها الاداتية والنطقية .

بهذه التجليات المركزية، تسعى رواية (مالك الحزين) إلى توظيف الحوارات القصيرة ، ولذلك فأن أى قراءة لهذا التوظيف تؤكد . للوهلة الأولى ، على ضرورة مراعاة علائقة التفاعلية مع السياق الحكائى والمرجعى الكتابى ، (نمطية الميثاق الروائى التخيلى) ، خاصة وأنه توظيف يقضى التوحد مع ذلك السياق للمراهنة على تخيلية المواقف والتفاصيل وقدرة المحكى على الانفتاح على سجلات كلامية لا تعوق العملية السردية بقدر ما تنوع فى صورها اللغوية وفى الحالات الإدراكية للشخصيات وهى تعبر عن تلك المواقف بأسلوب يعمل على تكسير أحادية الملفوظ . يقول السارد :

« وأخذت الدموع تطفرف من عينيه الخاليتين (أى الشيخ حسنى) حين التقطت أذناه الكبيرتان صوت الجاويش عبد الحميد من بين الأصوات فأخذ يزعم على طول الشاطيء : « ياشاويش عبد الحميد » « ياشاويش عبد الحميد » وسمع الجاويش عبد الحميد وهو يقول من بعيد : « مين ؟ »

« أنا الشيخ حسنى »

« الشيخ حسنى مين ؟ »

« الشيخ حسنى يا أخى »

« ويتعمل أيه عندك ؟ »

« أبدا . أصلى كنت راكب عجلة ووقعت »

« عجلة ؟ بتقول كنت راكب عجلة ؟ »

« آه والله حتى اسمع كده »

وراح يضرب جرس الدراجة لكي يصدقوه .

(الرواية : ص ص 40/39)

وتأتى صيغ التركيب الحوارى إذن ، مقترنة بالطابع التشخيصى للمواقف التلفظية ، وتكمن وظيفة هذا الطابع التشخيصى فى حرصه على الاعتناء بالمظاهر النطقية المميزة لمواقع الكلام وإمكانية مطابقته الواقعية لسلطة اليوم ، وتلك إحدى المقومات الأساسية التى تحقق مقروئية هذا النص الروائى ، وتؤكد على طابعه الانفتاحى فى تشكيل الحاجيات التخيلية . إن التركيب الحوارى ، بهذا الاعتبار ، شكل من أشكال تعدد الأساليب وتشخيصها لغويا بهدف التنوع فى تمظهرات المحكى وسياقاته الحكائية ، وهذا ما تؤكد عليه النماذج النصية التى أوردناها ضمن تحليلنا ، وتجدر الإشارة ، فى هذا المجال ، إلى أن المكونات والإمكانات اللغوية للتركيب الحوارى تستمد مقوماتها من طرائق السرد فى (مالك الحزين) ، تلك الطرائق التى تأخذ ضمنها صورة اللغة أبعادها الواقعية وإحياءاتها الأسلوبية باعتبارها لغة منطوقة تحاكي بطريقة بارودية لغة التواصل اليومى ، وهذا ما يجعل من لغة التركيب الحوارى لغة إحالية ، تضمينية ، وقائية لها قصديتها الموجهة توظيفا ودلالة ..

هذه أهم الموجهات العامة والمؤطرة لتركيب الحوار بين الشخصيات الروائية فى (مالك الحزين) ، وهى موجهات تظل محددة بارتهاان الخطاب الروائى بمبدأ التنوع الأسلوبى باعتباره صيغة تعبيرية ملازمة لخصوصيته التخيلية التى يظل هاجسها محاكاة الصور اللغوية بإجراءات تلفظية متباينة ومغايرة للغة السرد ، ويترتب عن ذلك تميز لغة الحكى ، مما يعنى أن تركيب الحوار يكسب بنية الخبر الروائى طابع الانفتاح على استعمالات لغوية تكسر من أحاديث الملفوظ الروائى ،

بهذا المعنى ، تسعى رواية (مالك الحزين) إلى توضيح اللغة السردية بواسطة الكلام اليومي ، وتلك فاعلية نصية لا تركز فقط على علائقية هذا الكلام بالعالم الخارجى ، كما أنها لا تعنى بهذه الخاصية العبرية إلا لتؤكد على تميز الواقع النصي وعلى فرادة صوغه الأسلوبى .

ويعتنى هذا النص الروائى ، فضلا عن خاصية التركيب الحوارى ، بكلام الشخصيات الروائية ليظل المتكلم موضوعا لتشخيص لفظى وأدبى ، وإذا كان المحكى يحافظ على النبذة العامة لتحديد مظاهر ذلك التشخيص ، فإنه لا يعيد نقل أو إنتاج خطابات المتكلمين ضمن مختلف المواقف الحديثة ، ولكنه يسعى إلى امتلاك تصور خاص لفهم العالم أو الواقع ، فالمتكلم فى رواية (مالك الحزين) هو أساسا فرد اجتماعى ، وخطابه لغة اجتماعية وليس « لهجة فردية » ، وعلى هذا الأساس ، فإنه متكلم يخصص سياق الحكى التخيلى ، مادام (هو الآخر) يساهم فى استبدال مفهوم الأدب المساوى للواقع بمفهوم علائقى يفترض تحويل الواقع وإعادة نسجه عبر الكلمات والاختيلة والرموز ، مما يضيف على الكتابة بعدا لعبيا يقيم الانفتاح على الباروديا والسخرية ومتعة الحكى وتوليد القصص (2) .

من هذا المنظور ، ليس كلام المتكلم فى (مالك الحزين) معزولا عن البنية النصية ، ولكنه مندمج فى امتدادها التخيلى ، يقول السارد مثلا :

« ورفع سليمان رأسه بصعوبة وقال « مين ؟ »

« فتحية »

« وقال شوقى : « فتحية ؟ ياسلام ، فتحية دى روعه » .

وطلب فاروق من شوقى أن يذهب لكى يتفق مع فتحية . وعند ما ابتعد

شوقى قال سليمان : « لكن أنا كنت عاوز دى »

(الرواية : ص : 84) «

وهكذا إذا كان تركيب الحوار يستند على اللغة اليومية - كما أُلحنا إلى ذلك - فإنه تركيب يظل مرتبطا بتمظهرات الصوت السردي ، ولذلك لا ينبغي أن نهمل ، فى هذا السياق ، الأبعاد الدلالية لذلك الصوت الذى يعرض للسجلات الكلامية التداولية بتأكيدده على مناحيها الإيهامية باعتبارها منطق الواقع النصي وبذلك تأتى هذه المناحي لتعضد دور التركيب الحوارى بين الشخصيات الروائية وامتداداته التخيلية ، فالحوار فى (مالك الحزين) موقف حدثى وصيغة اخبارية تختار محفزاتها الأسلوبية ، لا لتعدد فى الصوت السردي فحسب ، بل لتنوع أيضا فى تشخيصاته وصوره اللغوية .

وتعتبر رواية (مالك الحزين) من بين النصوص الروائية العربية التى نجحت فى صوغ الطرائق الكلامية صوغا دالا ومتفردا وفق السياقات الحكائية ، ولهذا الصوغ طرائق خاصة فى الاشتغال وتعيين المنظورات ، ويشكل هذا الاجراء ميزة سردية تسعى ، فى هذا النص الروائى ، إلى التأكيد على طبيعة التنوع الأسلوبى الذى يزاوج بين اللغة الفصحى واللغة التداولية اليومية ، باعتبارها أولا وقبل كل شئ ، لغة تشخيصية يتمثلها الواقع النصى ، ولذلك فأن المحكى فى رواية (مالك الحزين) عمد إلى تأطير تلك الطرائق الكلامية ووضعها بين مزدوجتين لإبراز نبرة المتكلم وخصائصه النطقية تبعا لمنظور التشكيكية الاجتماعية التى تنسب إليها . بهذا المعنى ، تتميز اللغة الروائية بقدرتها على تنوع طرائق الصوغ الأسلوبى لتصوير أنماط من الوعى تتيح ، من جهة ، إبراز العنصر الإيهامى ، وتمكن ، من جهة ثانية ، التأكيد على البعد الاطروحي الذى يستهدفه المحكى ، ولذلك ، فان وظيفة تلك الطرائق الكلامية هى وظيفة تشخيصية تكسب المحكى مكونا تعبيريلا لا ينفصل عن سياق الحكاية ، ومن ثمة يحرص السارد فى رواية (مالك الحزين) على الاحتفاظ بكلام الشخصيات الروائية وإدماجه ضمن الفضاء النصى سواء تعلق الأمر بلفظة واحدة ، أو بتركيب جملى يستلزمهما المسار التشخيصى للحكاية ، يقول السارد :

« (...) نظرت إليه وهو راقد وسألته عن الكبريت . قام واقفا حتى لا تضع يدها في جيوب البنطلون وأعطاهما العلبة . قالت وهي تخرج أن العم مجاهد مات وجلس فاروق على الكنية وقال : « أزاى ؟ »

(الرواية : ص ص 9 / 10)

ويقول أيضا :

« أعطاه جابر السجاير ، عندما أخذها واستدار وأخبره فاروق أن العم مجاهد مات . توقف يوسف وتطلع إليه فقال: : « آه والله . احنا دافنيه وراجعين من القرافة . دفناه فى سيدى عمر . أنا يادوب دخلت غيرت هدومى وخرجت . تعب بقى ، طول النهار فى الشيل والحط والدفن والطلوع والنزول ، قلت أجى أخذ لى قزازتين بيزة كده على الماشى . علشان أعرف أنام بس ، ماتجى تأخذ لك كباية » .

(الرواية : ص 11)

وهكذا ، إذا كان السارد يحرص على استعارة هذه اللغة العامية ضمن المحكى ، فإنه لا يهدف من وراء ذلك تكسير رتابة السرد ووثوقية لغته فحسب ، وإنما بهدف تقديم طريقة فى عرض الخبر الروائى تكسب المحكى واقعة النصى والشخصيات الروائية طرائق تعبيرية ومقامات تلفظية تؤكد على وعى تلك الشخصيات بتعدد المنظور اللغوى وقدرته فى الانفتاح على لغة التداول اليومى ، باعتباره تشخيصا أحياليا للتعالقات الاسلوبية ومظاهر تعددها اللسانى ، وعلى هذا الاساس يعتبر كلام الشخصيات الروائية صيغة تركيبية تغنى السجل الكلامى للواقع النصى ، وهو السجل الذى ينطوى ، بدون شك ، على إمكانات متعددة فى قراءة ومقاربة الاجراءات التلفظية وقدرتها على خلق سياقات حكاية لها قصديتها فى المحافظة على الخصائص النمطية للكلام وتعيين المشاهد والوقائع :

« وعندما انتهى وكيل النيابة من الاطلاع على المضبوطات والمحضر ، نظر إليه باستغراب وقال : « أمان فين الهدوم ؟ » .

« هدوم أيه يابيه ؟ »

« الهدوم اللي في المحضر ، الجلابية والصديري ؟ »

« وأنا أعرف منين يابيه ؟ هم مسكوني زى ما أنا كده »

(الرواية : ص 70)

ونستطيع القول ، إن مظاهر الكلام في رواية (مالك الحزين) تتبأر حول تعيين المشاهد والوقائع التي تؤطر خصوصية الحوارات في عرضها للصيغ الشفوية بما أنها نبرة تميز المعجم الحوارى تركيبا وتضمينا ، إلى استثمار هذه المظاهر الكلامية لم يكن ليتم على هذا النحو دون تبني تصور خاص للكتابة الروائية ، يعتنى أساسا بالتمظهرات اللغوية كخاصية نصية يستمد من خلالها المحكى تميزه وفرادته ، وإذا كانت هذه المظاهر تخص كلام الشخصيات ، فإن مشكل الشخصية هو قبل كل شيء مشكل لسانى ، فالشخصية لا توجد خارج الكلمات بما أنها ليست مجرد «كائنات من ورق» ، مع ذلك فإن رفض أية علاقة بين الشخصية والشخص ستصبح أمرا تافها : فالشخصيات تمثل الأشخاص حسب موجهات خاصة بالتخيل (3) ، وهى الموجهات التى تجعل من المظاهر الكلامية مظاهرا واصله بين المشاهد والوقائع المسرودة وسياق تراكباتها النصية ومتوالياتها المعجمية بما تحمله ، هذه الأخيرة ، من اختيارات وظيفية تظل متعلقة بمستويات الحكى ولغتها السردية ، وعلى هذا النحو ، تتجه هذه المظاهر الكلامية نحو الاعتناء بصورة الواقع الاجتماعى وفق المواضع الكتابية التى تخصص الامتدادات الدلالية للوعى اللغوى والأسلوبى لمدارات الحديث بين الشخصيات سلوكا وموقفا ، وتلك خصيصة تؤطر رواية (مالك الحزين) باعتبارها ناظما تأليفيا يحرص على صوغ الابعاد التشخيصية لواقع نصى محتمل يمتلك حقله التلفظى الخاص ، حين يؤشر على أهمية السياق التواصلى فى تعيين الخصوصيات التخيلية للذات المتكلمة ..

هوامش

(1) وما يركى هذا الاعتبار أيضا ، انفتاح النص الروائى على تركيب لفظى يتمثل فى « (لأنهم زعموا ...) »

(2) برادة (محمد) : أسئلة الرواية ، أسئلة حوار مستحيل ؟ آفاق ع 1 . 1989 ص 33 .

Todorov (T) : Dictionnaire . . . , en collaboration avec Ducro, ibidem P. (3)

286.

تركيب

إذا كانت الأسئلة المؤطرة لتصوير هذه الدراسة متعددة وفق ما يخصص الاقتضاءات التي استلزمها التفكير في الانساق الخطابية لرواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان ، فأن هذا التعدد قد ساهم ، من غير شك ، في تعيين مسار هذه المقاربة إن على مستوى تحديد بعض طرائق السرد أو على مستوى حصر بعض التشكلات التخيلية ، ولذلك تظل أهم استنتاجات هذا التحليل منفتحة على بعض خصوصيات النص الروائي العربى ، إذ بالامكان تعميم بعض معطياته على نماذج نصية أخرى سعت بدورها إلى تطوير طرائق الكتابة والبحث عن أشكال حكاية وتخيلية تميزت بتشغيل خاص لهذه الانساق الخطابية التي اعتنت بها هذه الدراسة .

هكذا ، مكننا البحث في خصائص السارد أو الصوت السردى من التأكيد على أنواره التخيلية في تقديم حكاية (مالك الحزين) ، فتم التركيز على أهمية الانماط السردية التي يوظفها باعتباره ساردا راصدا ومؤطرا لخطاب الشخصية الروائية ، فالسارد يعين الحدود الممكنة لادراك نمط من الواقع عبر رؤية سردية متنقلة تستحضر حركية الواقع وتشكل احتمالية الحدث ...

في إرتباط بما سبق ، تأكدت لنا أيضا أهمية الزمن والفضاء واللغة الروائية بما هي موجهات نصية تعمل نمطية اشتغالها على إفراز تصور مبتكر للعالم ، لتمثلات الزمن والفضاء ، لتلفظ اللغة والكلام الروائى بغاية الإيهام بواقعية الحدث ، وبهدف امتلاك واقع نصى يتخذ من تشخيص الوقائع والمصائر إجراء لتحطيم علاقة الرواية بالواقع ...

وتبقى هذه الدراسة لتخيل الحكاية في رواية (مالك الحزين) لابراهيم أصلان ، مقارنة تحليلية من جملة مقاربات أخرى مفترضة للتفكير في سؤال الكتابة ، مثلما هي أيضا مقارنة للتفكير في سؤال القراءة .. أملنا أن تكون محاورها ومستوياتها التحليلية قد أفادت بعض الإفادة ...

المحتويات

٥	تقديم
٧	الفصل الأول : السارد والصوت السردي : تأطير نظري
	السارد فى رواية (مالك الحزين) : التراكم
٣٥	والوظيفة
٤٨	خطاب السارد وخطاب الشخصية الروائية
٤٨	الميثاق المرجعى والميثاق الروائى
٤٨	المسارات النصية للرؤية السردية
٥٨	التصويغ التبليغى فى خطاب السارد
٧٧	الفصل الثانى : الزمن والفضاء : فرضيات نظرية
	الزمن والفضاء فى رواية (مالك الحزين) :
٩٥	المظاهر والمواصفات
١٠١	المقومات الزمنية
١٠٣	التمثل الزمنى التحققى
١١٤	التمثل الزمنى التكوينى
١١٩	المقومات الفضائية
١٢٢	موضعة المكان : العلائق التحديدية
١٣٠	هوية المكان : العلائق التراكمية
١٣٧	الفصل الثالث : اللغة الروائية : معطيات نظرية
	اللغة الروائية فى (مالك الحزين) : مقتضيات
١٦٣	التشخيص
١٧٩	تركيب
١٨٧	المحتويات

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٢٤١٧ / ١٩٩٨

الترقيم الدولي (I. S. B. N. 977 - 235 - 981 - 2)

يأتى الاهتمام بالسرديات فى هذه الدراسة لقدرتها على صياغة مفاهيم دقيقة ومحددة فى التحليل ولقدرتها أيضا على فهم خصوصيات السرد الأدبى ضمن سياقه الثقافى والمعرفى العام . ولذلك ركزت هذه المقاربة على تناول أنساق خطابية محددة : السارد ، الزمن ، والفضاء ، اللغة الروائية ، وفى نص روائى محدد : رواية (مالك الحزين) لإبراهيم أصلان بغية تدقيق مجال التحليل ونتائجه .

ومن هذا المنظور تعتبر دراسة هذه الأنساق الخطابية مجرد خطوة أولية لدراسة أشكال السرد المتنوعة والمتعددة وهى بذلك تستدرج خصوصية الكتابة الروائية فى بحثها عن أشكال حكاية وتخيلية جديدة قادرة على مواكبة تحولات الواقع والراهن .

